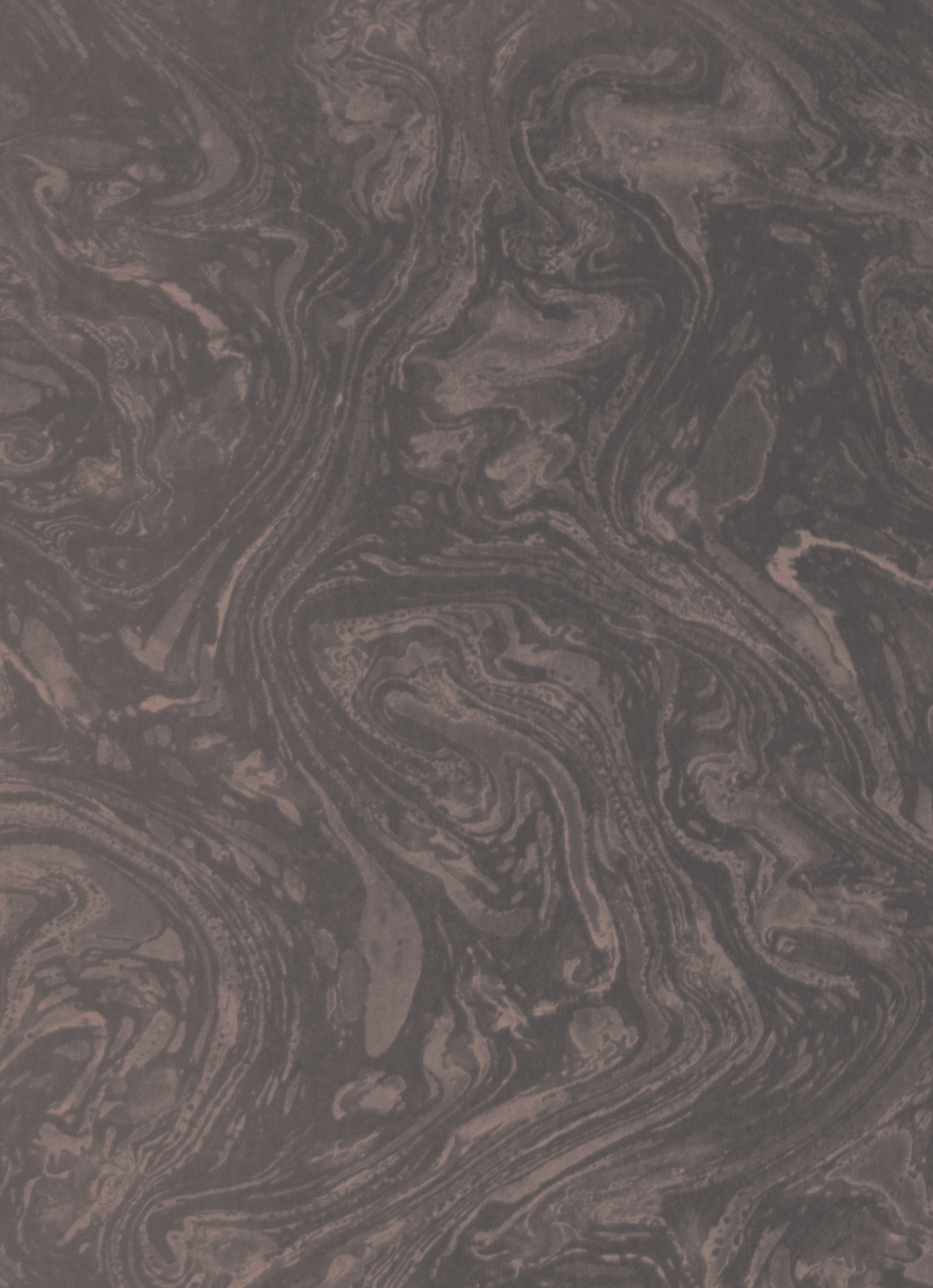
MILDRED BURTON

Fauna del país



MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

2020



MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

AÑO 2020

GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

AUTORIDADES

Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Horacio Rodríguez Larreta

Jefe de Gabinete de Ministros
Felipe Miguel

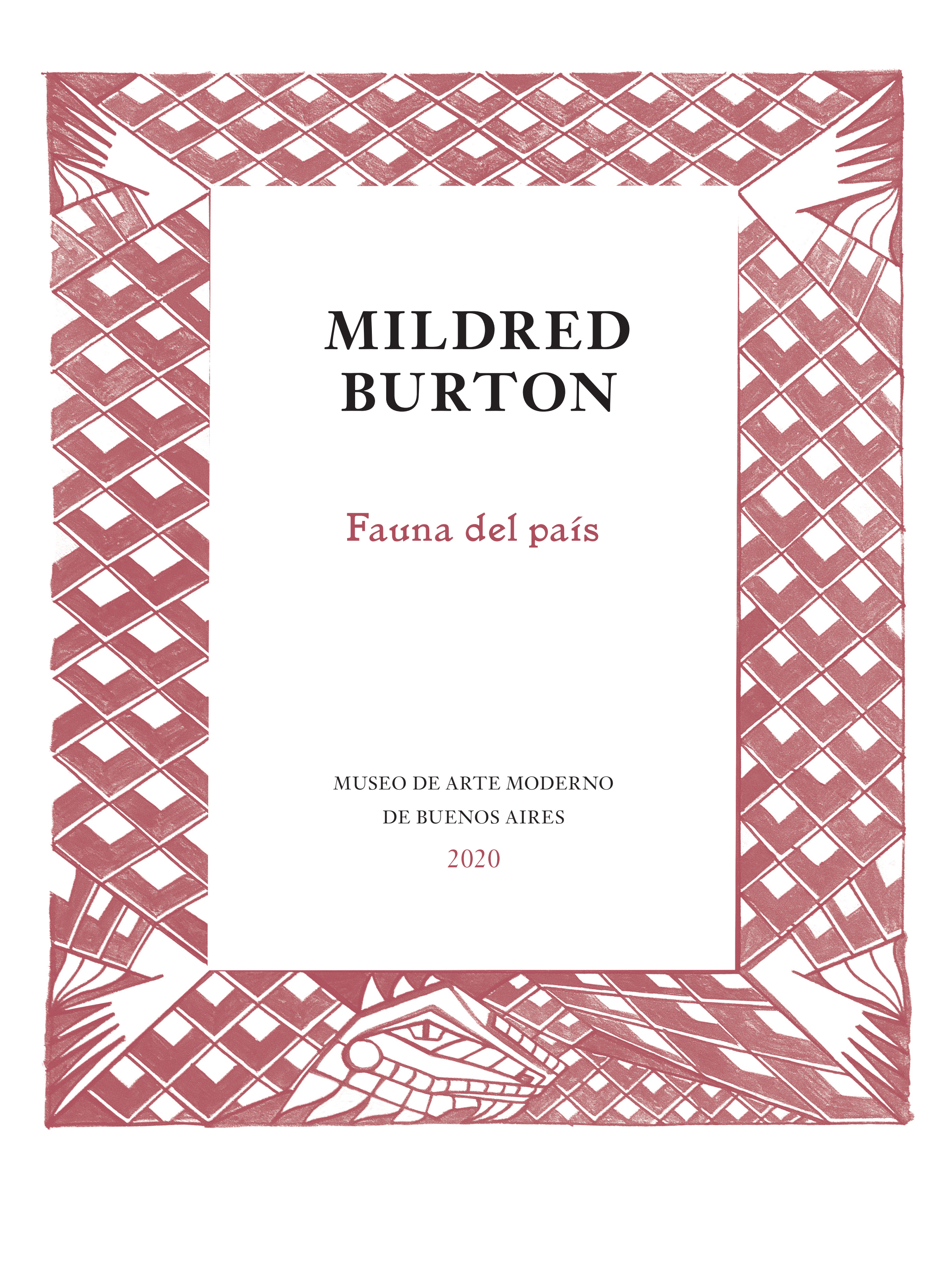
Ministro de Cultura
Enrique Avogadro

Subsecretaria de Gestión Cultural
Viviana Cantoni

Directora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Victoria Noorthoorn


MUSEO
MODERNO

MILDRED BURTON



MILDRED BURTON

Fauna del país

MUSEO DE ARTE MODERNO
DE BUENOS AIRES
2020

Krämer, Marcos
Mildred Burton: Fauna del país / Marcos Krämer; Mariana Enriquez; dirigido por Victoria Noorthoorn; editado por Gabriela Comte; Eduardo Rey; Martín Lojo. - 1ª edición bilingüe Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2020.
128 p.; 24 x 17 cm.

Edición bilingüe: español- inglés
ISBN 978-987-1358-77-9

1. Arte. 2. Arte Argentino. 3. Arte Moderno. I. Noorthoorn, Victoria, dir. II. Comte, Gabriela, ed. III. Rey, Eduardo, ed. IV. Lojo, Martín, ed. V. Título.
CDD 708.982

Este libro fue publicado en ocasión de la exposición
Mildred Burton: Fauna del país, inaugurada en el
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
en febrero del 2020.

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Av. San Juan 350
(1147) Buenos Aires

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Akián Gráfica Editora
Clay 2972
Buenos Aires, Argentina
www.akiangrafica.com

Diseño
Eduardo Rey

Créditos de fotos interiores:
Viviana Gil: 49, 65
Gustavo Lowry: 15
Estudio Roth: 17, 21, 25, 27, 29, 32-33, 35, 45 ,53, 55, 57, 61, 63, 68, 92
Cortesía Fundación F. Klemm: 23, 37, 39, 51, 128
Cortesía Área de Documentación y Registro del Museo Nacional de Bellas Artes: 42, 43

Agradecimientos:
A Martín Casal, Clara Lidia Sinopoli y Victoria Verlichak

Índice



Millie

por Mariana Enriquez



Los pájaros de la noche

A orillas de este río, todos los pájaros que vuelan, beben, se sientan en las ramas y molestan como posesos con sus graznidos demoníacos durante la siesta, todos esos pájaros alguna vez fueron mujeres. Qué bronca cuando los vecinos y los turistas vienen a pasar el fin de semana a la playita y hablan de la paz que les trae la naturaleza, los vuelos en el cielo despejado del verano, los picoteos de las migas de pan que dejan caer cuando toman mate. No tiene sentido explicarles que las aves no son lo que parecen, aunque podrían darse cuenta si las miraran a los ojos, directo a esos ojos fijos y enloquecidos que piden liberación.

Mi hermana Millie siempre quiere hablar con las pájaras. Ella conoce las leyendas, como yo, pero nuestra diferencia es radical, porque Millie conoce el lenguaje de las cosas y de los animales; se pasa las tardes de calor con el ventilador al lado de la mesita donde dibuja, todos los días, su autorretrato, porque, está convencida, ella también va a convertirse en pájaro. “No dejes que me transformen”, me dice. A veces llora sentada sobre la madera húmeda del piso de esta casona ridícula, construida para protegernos de un frío y una lluvia que no existen en Paraná. Yo no puedo ayudarla, porque no sé quién tiene el poder de la metamorfosis, si es un dios malvado o si es una consecuencia de los actos dictada por la Providencia. En el autorretrato, Millie usa mi camisa celeste que tiene dibujos de cacatúas. No recuerdo habérsela prestado, pero ella toma lo que quiere y además, si la acusara de robarme, sencillamente mentiría. Miente todo el tiempo. Suele decirme, por ejemplo, que yo no existo, que soy un retazo de su imaginación, que me vio por primera vez cuando estuvo internada en el neuropsiquiátrico y que, desde entonces, la sigo a todas partes. “Está bien”, sonríe y mordisquea una manzana, “no me molestás en lo más mínimo”.



Nunca salgo de esta casa aunque la odio, detesto los gobelinos, el empapelado de flores color naranja que la abuela llama orgullosamente "estilo William Morris", las escaleras de madera y el olor a cosas viejas. Una vez, desde la calle, vi que un grupo de chicos entraba a nuestro parque con miedo y sigilo. Iban con bermudas y remeras sin mangas, la piel morena de sol, el pelo enredado de río. Qué envidia. Los escuché. Decían que nuestra casa estaba abandonada y que era una casa embrujada. Qué pavada, pensé, si todo el mundo sabe que acá viven los ingleses; así nos llaman los vecinos. Aunque, hay que decir, los vecinos nos quedan lejos porque la casa está en medio de un parque bastante grande y descuidado, de pasto seco, aljibes sin agua, animales que nadie cuida, los perros, los gatos, las lagartijas, las víboras que se arrastran de noche.



Me asomé a la ventana para asustarlos y funcionó: salieron corriendo a los gritos, una de las chicas perdió su ojota amarilla, que se quedó enganchada de un rosal seco. Creo que se cortó, pero desde el primer piso no vi sangre. Millie vino a ver qué pasaba y me sacó de la ventana. Ella es hermosa, tiene el pelo oscuro y los ojos azules, y siempre espanta a las moscas que se me posan en la cara, porque yo no las siento, no tengo sensibilidad, nadie sabe muy bien qué nombre darle, pero tengo una enfermedad cuyo síntoma principal es que la piel se pudre, como si estuviese muerta. Por suerte no huele, es solo el aspecto verdegrís lo impresionante, y que, de vez en cuando, se cae y voy dejando jirones de mí misma por la casa. Me llevaron al médico hace muchos años, cuando creían que era lepra. No es. La abuela cree que puede ser una enfermedad contagiosa, entonces, si me acerco a ella, usa su bastón para alejarme. No puede usarlo para herirme, porque yo no siento dolor, pero me mantiene a distancia. Está bien. La casa es muy grande y no quiero salir, cuando alguien me ve, reacciona como esos chicos, con los ojos desorbitados y la boca en "O", no están acostumbrados a ver una cabeza sin pelo, con algunos gusanitos, el labio inferior caído porque no tengo músculos con la fuerza suficiente para levantarlos, el ojo del lado derecho totalmente negro como un cascarudo, o como los de las pájaras.

Millie me dibuja. Dice que ella, ahora que se acostumbró, me encuentra hermosa. Que en la clínica, sin embargo, me tenía miedo, porque yo me la pasaba en un rincón y la miraba sonriente, como una loca y, además de loca, muerta podrida. Yo no me acuerdo de eso: creo que nunca me dejaron visitarla en la clínica. No tiene sentido discutir con Millie. Ella, cuando sale, trae historias que son puras mentiras; mi mamá le tira del pelo, mi papá finge no enterarse, la abuela le prepara castigos ejemplares para que deje de inventar cosas.

Uno de los castigos fue demasiado –la hicieron limpiar la letrina vieja, la que está afuera, en el parque– y Millie intentó asesinar a la abuela de noche, con un pincel. Decía que podía clavárselo en la yugular. Yo la convencí para que no ejecutara esa locura: solo Millie pinta en esta casa y clavar un pincel sería como dejar la prueba del delito, la huella criminal. La podía degollar de noche, le expliqué. No cuesta tanto. No hay que cortar como se corta un pedazo de carne. Hay que conseguir un cuchillo bien afilado y dar un solo tajo: la sangre brota como un manantial, como el río Paraná, tan marrón y tan hermoso, como el champán cuando mamá está contenta y quiere festejar y nos sirve copas de vidrio finito que tenemos permiso de romper.



Tengo que volver a los pájaros. Todos los pájaros son mujeres que han recibido un castigo. En los mitos populares de nuestra provincia, Entre Ríos, pero también de Corrientes y de Misiones (tengo un libro que ubica cada mito, en detalle), el castigo para la desobediencia, la mala conducta o el amor desesperado es ser transformada en ave. Hay algunos hombres pájaro también, pero no tantos. El chingolo es un hombre, por ejemplo. Era un cantante que andaba en un caballo blanco, como un *knight*, un caballero de armadura y laúd. Era el único que cantaba en el pueblo, y quería que la situación permaneciera así. Un día apareció otro cantor, un viejo, con su guitarra, y a la gente le gustó mucho su voz. El rubio del caballo no lo soportó, lo increpó y lo mató. En el pueblo no había lugar para dos cantantes. Fue preso, claro, pero en la celda se le concedió la metamorfosis y salió volando por entre las rejas. Tiene copete rojo porque, en aquella época, a los presos les ponían un gorro colorado.

Los destinos de las mujeres son mucho peores.



El urutaú, que también se llama pájaro fantasma, sale únicamente de noche y, cuando canta, parece llorar. Se supone que fue una princesa guaraní enamorada del Sol, abandonada cuando él se fue al cielo, que clama por su hombre todas las noches. Su castigo no tiene fin, porque el sol siempre vuelve a salir, siempre. La calandria era una chica linda que, cuando rechazó a un insistente guerrero que no le gustaba, recibió su castigo de no ser más ni mujer ni bonita y Tupá la convirtió en ave por soberbia y por altiva. El pajarito que se conoce como chochi fue otra chica joven, recién casada, que se fue a bailar cuando su marido estaba enfermo y se divirtió tanto y la pasó tan bien que se olvidó del tiempo y, cuando volvió a casa, él estaba muerto. Castigo: se la pasa llamando a su marido mientras camina por el monte con sus patas cortas. Otra chica loca por la música abandonó a su madre, ya vieja ella, y la anciana también se murió: se transformó en chesy, otra pajarita que se anda lamentando. Podría seguir, pero se dan una idea. Caminar por la orilla del Paraná y ver una bandada de pájaros es imaginarse rodeada de mujeres reprendidas, metamorfoseadas contra su voluntad, rogando volver a ser humanas. Escuchar los cantos de los pájaros a la noche, cuando el calor no deja dormir, es un concierto de llantos viudos y de injusticia.



Millie siempre dice que, cuando la internaron, ella creía que iba a volver a casa, pero transformada en pájaro. Como cacatúa o loro, eso sí, porque no iban a lograr que se callara la boca. Su propia boca olía a acetona, me acuerdo. Yo pensaba que se había tragado un frasco de sus pinturas, aunque mi hermana, a diferencia de mis tías y otras mujeres de la familia, nunca expresó deseos de morir. Era muy raro: hablaba y el aire apestaba a quitaesmalte, me recordaba a cuando mamá se pintaba las uñas en la glorieta del parque, sobre el banco pintado de verde musgo; decía que era un lugar cómodo para hacerlo y que la luz era óptima. Se pintaba las uñas del pie de rojo y, para hacerlo bien, se colocaba algodón entre los dedos, así se mantenían separados. Era algo inquietante de ver, sin embargo, porque, con el rojo del esmalte, parecía que había sufrido un accidente y que alguien le había cosido los dedos de vuelta. En realidad esta idea no es mía: es de Millie. A ella la obsesionan un poco los dedos cortados, las falanges, dice que algún día deberíamos usar la punta de algún dedo como dije, alrededor del cuello, como llevamos nuestras medallitas de oro. ¿Nuestros dedos?, le pregunté. “Claro que no, hermanita monstruo, ¡los de la abuela!”

Se equivocaron con Millie cuando la internaron en un neuropsiquiátrico. Lo que sufría era un problema con el azúcar en la sangre. Poco o demasiado azúcar, no sé los detalles. Me cuesta pensar en enfermedades, porque me obliga a pensar en mi cara podrida y las moscas que

caminan sobre mi nariz; y me pregunto cuántos bichos hay detrás del empapelado de flores anaranjadas y si, de noche, esos bichos –cucarachas, ciempiés, arañas, hormigas negras, babosas– no me caminarán por el cuerpo. Solamente por eso yo no duermo desnuda a pesar del calor. Millie, que duerme en la cama de al lado, me dice que no tenga miedo, que ella me los espanta, pero yo no le creo, porque muchas noches me despierto y la veo sentada en la cama, con su cuaderno de tapas de cuero marrón, dibujando mi cara, porque mi cuerpo no lo puede ver.

Mi cuerpo también se pudre, pero el proceso es más lento.



Tyger! Tyger! burning bright

La acetonemia de Millie –así se llama la enfermedad por la que terminó internada– empezó cuando dejó de comer. Creo que ése es el motivo por el que la familia decidió que debería ser un neuropsiquiátrico: no comió durante días, ni siquiera las manzanas verdes que tanto le gustan. Pero no dejó de comer por suicida: lo hizo por reconcentrada. También alucinaba, veía cosas, y es por eso que me considera una alucinación también: quedó más confundida después de esa internación, creo que le dieron demasiados medicamentos. No importa: igual me quiere. Millie es una gran hermana, aunque mienta y aunque no distinga demasiado lo que es real y lo que no.

Si tengo que ser sincera, Millie estaba confundida acerca de la realidad de las cosas desde antes de la internación. Una tarde salimos al parque, por las dudas, yo con la cara tapada con una media panty de mi mamá, nunca me compran la máscara que quiero, les parece demasiado morbosa.



Mucho más morboso es pudrirse así, pero mi familia es caprichosa y bastante cruel. Le pedí a Millie ir hasta el río porque me gustan los peces: es hermoso meterse en el agua tibia y sentirlos jugar entre las piernas, dan besitos que son como mordiscones y se van enseguida, tímidos. A Millie no le gustan tanto: tiene un poco de miedo porque una vez mamá nos habló de las palometas, que son como pirañas del Litoral, y que muerden. No comen carne a dentelladas como sus hermanas tropicales, pero lastiman. Mi papá intervino, recuerdo, y dijo que las palometas sólo viven en lagos, no en el río, pero Millie quedó acobardada. Yo no. Me encantan los pescados de río además, especialmente el surubí, que tiene gusto a barro. O a lo mejor es que en la cocina de mi casa no los lavan bien. El surubí frito y con papas: podría comer eso durante toda mi vida. Aunque cada vez como menos: me falta el hambre. Es de familia, porque Millie come muy poco. Como un pajarito.


THE BURTON'S CLOCK 95

En el río, esa vez, nos acordamos de la chica que apareció muerta. Era una vecina, más chica que nosotras, y encontraron primero su sombrero. Nosotras creemos que la violaron, pero nuestros padres nunca nos dan ese tipo de detalles tan sórdidos. También encontraron sus zapatitos. Iba vestida de blanco. Nadie sabe por qué se alejó de la familia y se metió en el monte, donde la encontró el asesino, que la destrozó como si fuese un ser humano. En el diario decían que la niña, que se llamaba Juana, había aparecido "desgarrada". Millie, esa tarde, quiso conectarse con su espíritu. Dejó chorrear sus pinturas junto al árbol donde apareció el cuerpo de la niña; el dibujo formó una especie de estrella atrapada en un círculo. Recitó algunas palabras con los ojos cerrados y esperó. Yo escuchaba el chapotear del agua en las orillas, las víboras deslizándose entre el pasto, los gritos desolados de las mujeres pájaro. La voz de la niña, sin embargo, no llegaba. Millie continuó, ofuscada. Sacó su cuaderno de tapas de cuero, el que usa para dibujar, y leyó algo que había escrito ahí, en voz alta. Yo no le entendí porque usaba palabras en inglés. A lo mejor por eso la niña no viene, pensé, seguro que no sabe el idioma. Cuando Millie estaba por abandonar, apareció un gato que caminó, muy seguro, hasta ubicarse dentro del círculo trazado por la pintura. El gato y Millie se miraron un rato a los ojos hasta que él, ronroneando, se le acercó. "Es la nena muerta", me dijo Millie, emocionada, "que se convirtió en tigre". Me quedé mirando al animal que Millie tenía en brazos. Es un gatito,

le dije, y bebé. No tiene nada de tigre. “Qué sabés, vos, cara podrida”, me gritó, y salió caminando decidida con su bebé tigre.

Mamá no dijo nada cuando nos vio llegar con el gatito. Millie, vos le vas a dar de comer, yo no pienso gastar un peso en mascotas. “Por supuesto”, dijo Millie y miró a mamá con desprecio, porque mi hermana odia a la gente que no soporta a los animales, cree que no merecen vivir. Lo bautizó Jean –porque la nena muerta se llamaba Juana– y le daba agua en una jarra preciosa en la que ella misma había pintado un paisaje del Paraná.



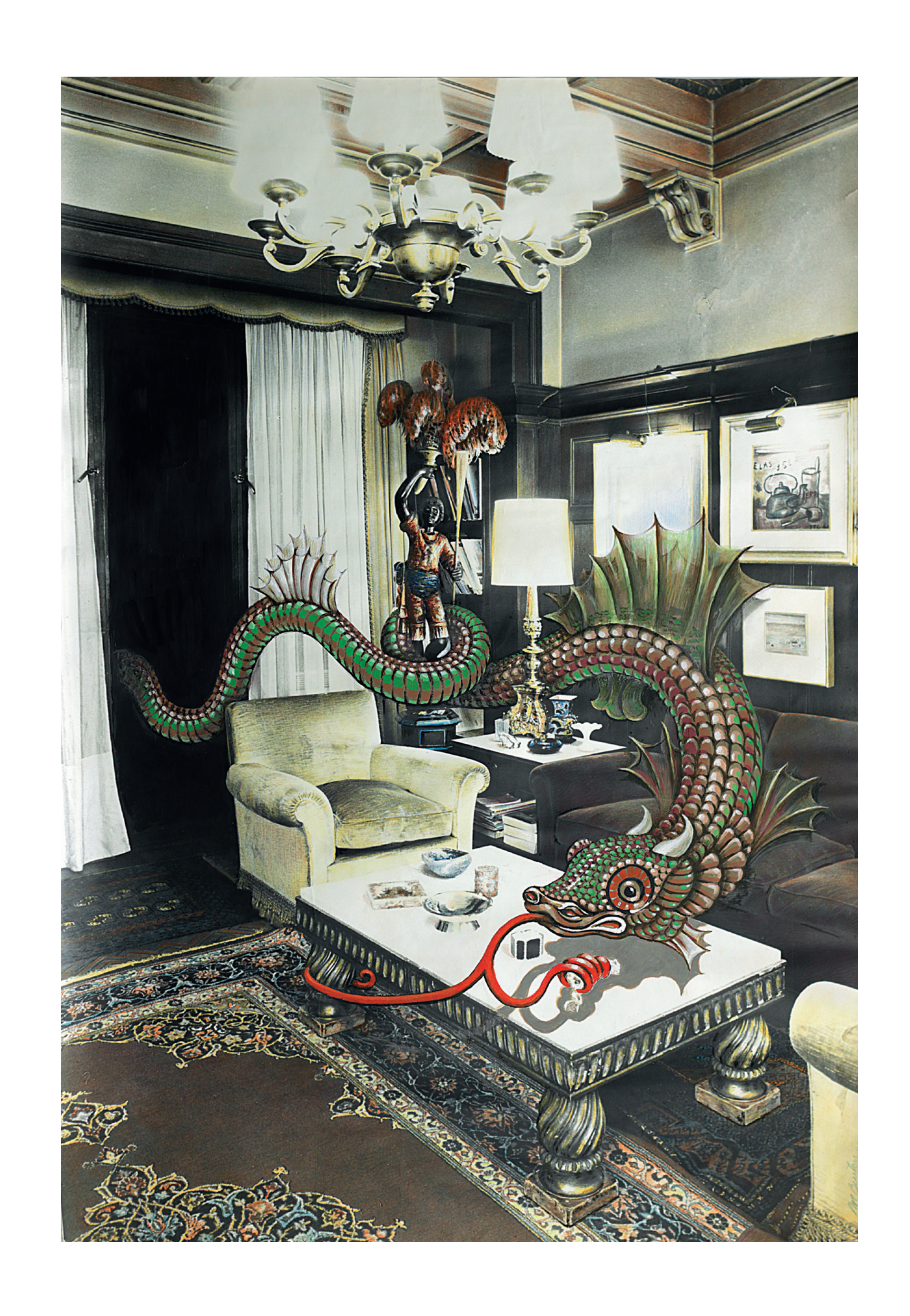




Mi abuela lo vio por primera vez ese mismo día. Apareció jugando con su collar de perlas y su pelo siempre perfecto y dijo: "¿qué es este bicho roñoso?". Se acercó al gato y Jean se erizó. Reconocía quién era el enemigo. "Es un yaguareté", le contestó Millie. "No es un bicho." La abuela se rió con la cabeza tirada hacia atrás. "Qué va a ser un yaguareté, mocosa estúpida, si esos bichos solamente viven en Misiones, en la selva, acá tenemos ese monte de mierda, pero selva todavía no". Se dio media vuelta y se fue; no me olvido de que usaba el mismo cinturón con el que, un tiempo después, mi mamá quiso ahorcarse en el baño. Mi mamá no se murió ahorcada, igual se murió de otra cosa, pero yo no consigo olvidarme del cinturón y su hebilla, que parecía una corona de reina de la comparsa.



Jean crecía y durante esos meses se desató la guerra con mi abuela. Jean meaba sobre el empapelado estilo William Morris. También se afilaba las uñas sobre una mesita que, según mi abuela, era herencia de su tía escocesa. A veces parecía poseerlo una locura destructiva y corría por el living: arañaba las alfombras persas, tiraba al suelo los adornos que estaban sobre la mesa de vidrio; parecía un dragón a pesar de ser tan pequeño, un dragón con su larga cola y las llamaradas de fuego saliéndole de la boca, que había venido a destrozar la casona de mi abuela.



La batalla duró hasta que Jean, no sé cómo, saltó tan alto que logró tirar al piso la reproducción de *La Gioconda* de la abuela. Era, por supuesto, un cuadro barato, pero en la caída se rompió el marco –que sí era bastante bonito, tengo que reconocer– y los pedazos de vidrio se multiplicaron por la sala. Pasamos días juntándolos y mi mamá, que andaba descalza, se cortó la planta del pie. Millie escondía a Jean en nuestra habitación por las dudas, pero pasó lo que tenía que pasar.



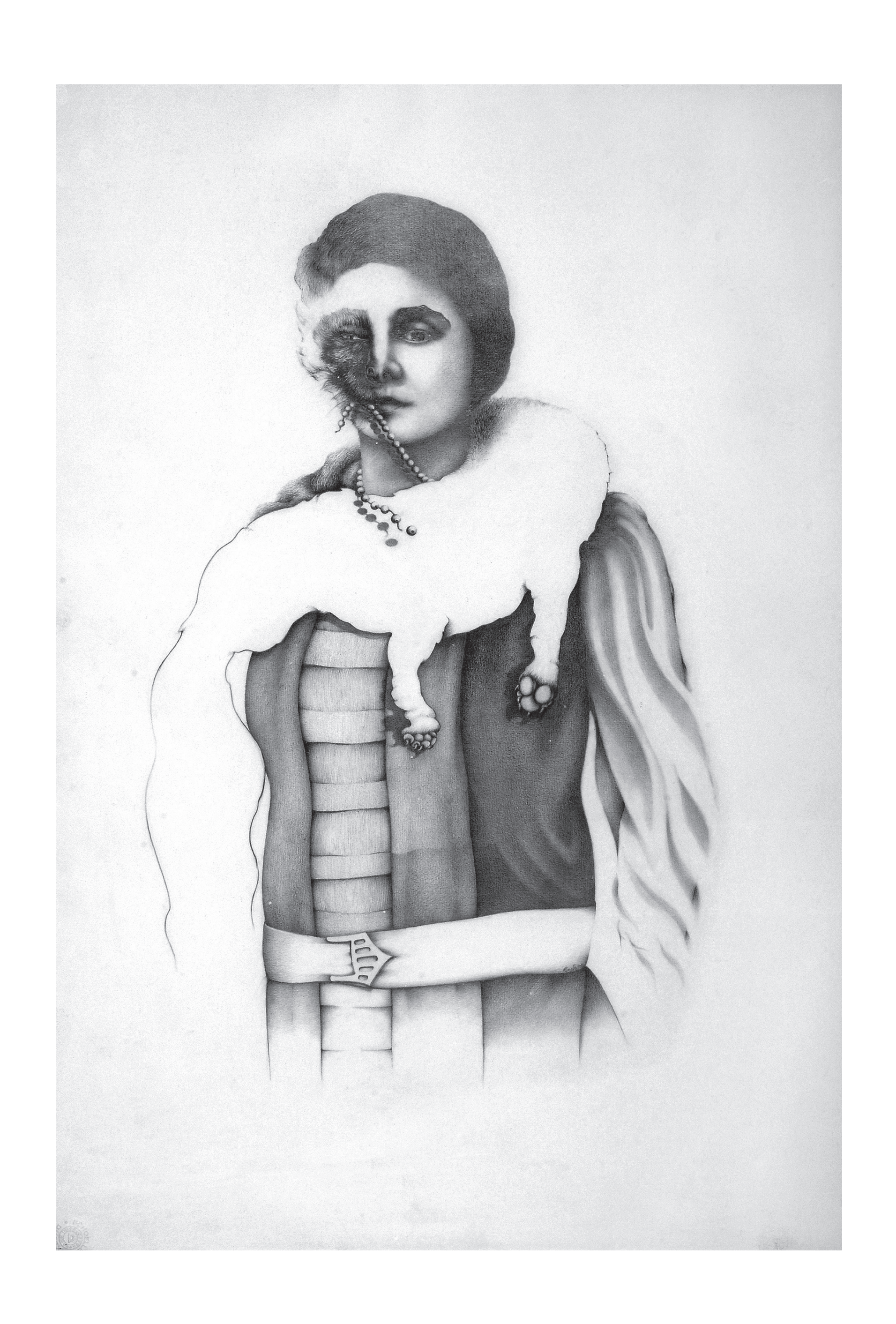
Una mañana fue imposible encontrar al gato. Millie y yo recorrimos toda la casa: el ático lleno de herramientas inservibles, la cocina siempre un poco sucia y con olor a pescado, la sala de muebles pesados, sillones de terciopelo, caoba, cortinas pesadas, detalles de madera oscura. El gato no estaba por ningún lado. "Mi tigre, mi tigre", lloraba Millie. Yo me acordé de la leyenda del yaguareté. Había un guerrero muy poderoso, en la selva; tan famoso que otro igual de fuerte lo retó a duelo. Pelearon toda la noche y, cuando salió el sol, uno logró clavar la lanza en el corazón del rival. Pero el herido no murió. Ninguno de los dos murió, tampoco perdieron o ganaron la pelea. Se transformaron, los cuerpos unidos, en el yaguareté, el animal que brilla en los bosques de la noche, condenado a la más perfecta simetría. (Todas las leyendas de varones transformados en animales son por competencia. La mayoría. A las mujeres, nomás, se las condena. Lo mismo pasa con las flores. Hay muchas flores que alguna vez fueron mujeres. La flor del ceibo, por ejemplo. Todos conocen la historia de Anahí. La quemaron. A los hombres nunca los queman).

Cuando terminamos de revisar la habitación de mis padres, la de mi abuela, que había salido, y las que habían sido de mis tías, Millie salió al parque, desesperada. Lo vimos enseguida. Jean colgaba de la rama de uno de los árboles cercanos a la casa. La abuela dejó marcada su obra con su firma particular: lo ahorcó con su propio collar de

perlas (falsas). No le hizo nada más. Millie descolgó el cuerpo con mi ayuda –le hice piecito– y lo revisó como una profesional, para comprobar si, además, la abuela lo había torturado. Solamente tenía el cuello roto del apretón, le habían salido mocos de la nariz –colgaban de su carita hermosa, verdes, manchaban los bigotes– y no estaba rígido: el crimen había ocurrido horas antes, apenas. Millie lloraba a los gritos: si solamente se hubiese dado cuenta antes, no lo había cuidado bien; su tigre que paseaba majestuoso por las salas de la casa, sobre sus pies de felpa, amarillo dorado, con sus ojos de fuego y sus hombros lentos. Jean no era así como ella lo describía: era un gato flacucho e histérico, anaranjado, que chillaba por comida. Mi hermana siempre había visto a un elegante yaguareté; siempre había creído que la niña muerta había encarnado en el rey del litoral.







“Esta hija de puta mató a mi tigre y la mató a Juanita otra vez”, dijo, y entró con el gato muerto a la casa. Yo la seguí, corriendo como pude, porque por esa época la podredumbre había alcanzado mi pie izquierdo y no podía dejar de renguear. Millie se encerró con una tela y un lápiz que usaba para bocetos, un lápiz negro que le manchaba los dedos y que a veces dejaba su ropa y las sábanas llenas de hollín. No comió durante días. Había trabado la puerta con una silla. El gato muerto empezó a oler. Mi mamá gritaba que estaba harta de los muertos, de mi cara que se pudría, del gato, del olor a humedad del río, del calor que arruinaba todo, de esa familia de locos, quería irse a Buenos Aires, a Rosario, a cualquier parte lejos de este pozo, de estos gobelinos llenos de hongos y del agua estancada del aljibe.

Yo tuve miedo.



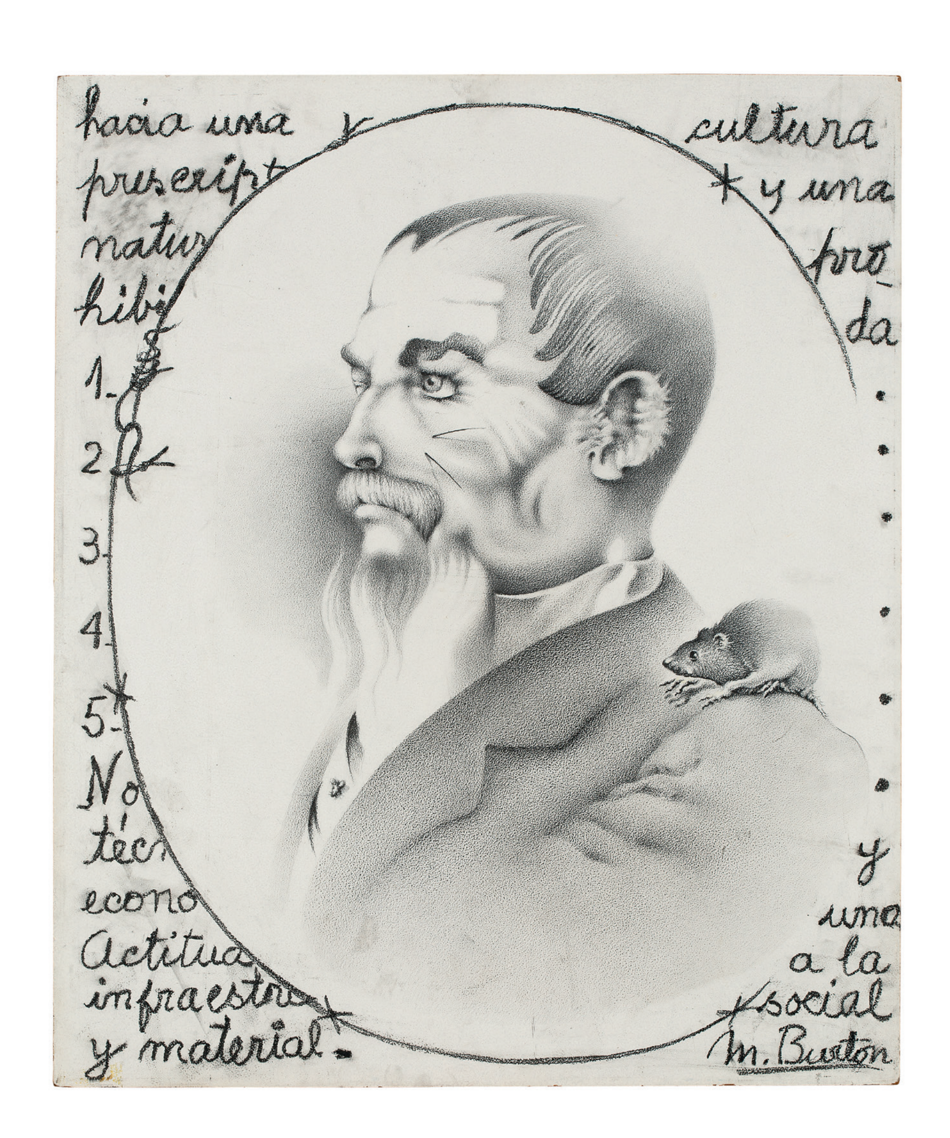
Cuando Millie salió, la boca le apestaba a acetona y mi mamá pensó que había intentado suicidarse con sus pinturas. Pero, como ya dije, no fue así: dejar de comer le provocó ese efecto a su cuerpo, por algún desequilibrio extraño de su metabolismo. Lo descubrieron después, sin embargo, mucho después de drogarla con entusiasmo. Cuando la sacaron de la habitación, el gato muerto, ya muy podrido, estaba sobre la cama. Hubo que tirar el colchón y sacarlo de la casa envuelto en un sudario. Millie había dibujado dos retratos de mi abuela, aunque su cara era mucho más joven que la cara real. En los dos llevaba un gato muerto alrededor del cuello, como una estola de zorro, tenía puesto el collar de perlas asesino y la cara a medio pudrir, como la mía.

Yo no visité a Millie en su internación, porque no quería salir de la casa y, además, no me dejaban por el tema del contagio. Ella a veces me dice que me inventó durante el tratamiento, para no estar tan sola. Otras veces, reconoce que soy su hermana menor y que me vio nacer en esta casa, en el piso de arriba; ella misma se encargó de cortarme el cordón umbilical. Miente mucho y me confunde, pero yo la quiero más que a nadie porque es la única persona que no siente náuseas cuando me mira a los ojos.



Las mentiras que dice mi hermana

En la escuela le pidieron una composición sobre nuestros abuelos. No solo a ella, a toda la clase. Sobre cómo habían llegado a Entre Ríos, una historia de inmigrantes. En la provincia hay muchos que vienen de todas partes: judíos –tienen unos cementerios preciosos, dice Millie, en Basavilbaso, muy sencillos, sin esculturas ni capillas: yo no puedo ir a verlos, salvo que me lleven escondida–, italianos, suizos, alemanes del Volga. Mi hermana escribió que nosotros descendemos de Richard Burton, el explorador, geógrafo, traductor, escritor, cartógrafo, espía, diplomático y poeta que hablaba veintinueve idiomas, tradujo *Las mil y una noches* y el *Kamasutra*, y descubrió el lago Tanganika en el África. Le creyeron porque tenemos el mismo apellido que sir Richard y, entonces, desde la escuela mandaron a llamar a todo el resto de la familia, para que contásemos recuerdos y anécdotas del célebre antepasado. Mi padre se entrevistó con la directora y le dijo que no descendíamos de ninguna manera de sir Richard Burton, y pidió disculpas. Una semana después, mi hermana dijo que, en realidad, se había confundido, y que descendíamos de Robert Burton, intelectual inglés y autor de *Anatomía de la melancolía*. Era menos impresionante y no le dieron importancia, pero ella insistió tanto que mi padre tuvo que volver a hablar con la directora y, cuando volvió a casa, corrió a Millie por las escaleras con un cinturón.


hacia una
cultura
prescript
y una
natur
pro-
hibi
da
1.-
2.-
3.-
4.-
5.-
No
técn
y
econo
una
Actitud
a la
infraestru
social
y material.
M. Burton

Mi hermana decía que podía controlar a las serpientes. Se iba al fondo de la casa y hacía sonidos extraños con la lengua, siseos, parecía pronunciar la "z" con fuerza: así, sostenía, era como se llamaba a las víboras. Cuando logró que se le acercara una, la agarró mal –no sabía cómo sostener víboras– y el animal la mordió. No era venenosa, pero mi hermana, a mis tíos y a las visitas, les decía que sí, que ella había tenido que sacarse el veneno a mordiscones y chupándose el brazo; contaba cómo la piel se le ponía negra, la sangre emponzoñada que le llegaba al cerebro y al corazón, y cómo la salvó el vecino (a quien nunca llamaba por su nombre, convenientemente). Mis tías decían que teníamos que mudarnos más cerca de la ciudad, alejarnos del río, y recordaban a la niña Juana, asesinada, sus zapatitos, su sombrero. Las tías nunca me miraban, porque mi cara les daba impresión y además tenían miedo de contagiarse, por eso tampoco se sacaban los guantes. Al menos eso me decía mi hermana. "Vos escondete detrás de las cortinas, como Emily Dickinson, así no te joden". Yo le hacía caso.



Una vez, Millie se escapó a Victoria, un pueblo cerca de Paraná. Ella asegura que la llevó uno de los Rosas, pero yo no le creo, porque los Rosas son muy aristocráticos y muy aburridos. Dice que entró en un cabaret, que no le pidieron documento de identidad y que pudo cantar, acompañada del piano, una de sus canciones. Mi hermana, creo no haberlo contado, compone, además de pintar. Sus canciones no me gustan mucho, salvo una que dice: "Madrecita dulce/ un colgante vivo/ para tu vestido". No sé si hay o no cabarets en Victoria, pero sé que mi padre amenazó con mandarla a vivir con mis tías tucumanas si volvía a escaparse y ella me confesó que, cuando volvía de la escapada, tuvo miedo de que un rayo divino la transformara en garza o cisne.



Millie dice que escucha la voz de los objetos, sobre todo de las cajas, pero también de los espejos y las mesitas. Jura que de noche caminan solos por la casa, que bajan despacio las escaleras. Hay tantos ruidos de noche que pueden ser las mesitas caminantes, o las mujeres pájaras, o el espíritu de Juana, o el de Jean el gato tigre. "Cuando tenga un hijo", me dijo desde su cama una noche, "lo voy a entrenar para que tenga telequinesis. ¿Sabés lo que es? Es lograr que los objetos se muevan con la voluntad, sin tocarlos, con la fuerza de la mente. Los rusos hace años que lo tienen estudiado. A lo mejor mando a estudiar a mi hijo a Rusia. ¿No te gustaría ir a Rusia? A mí tampoco. Me gusta el calor. Tenemos que aprender guaraní. Y también podemos irnos a Buenos Aires, ¿no?".

Mi cara, le recordé. El resto de mi cuerpo, que se cae a pedazos.

"No te preocupes. Algo vamos a inventar".



Tus botas tan altas y tus dedos tan rojos

Mi hermana se enamoró poco después de la muerte de mi madre. El chico le traía rosas y ella lo hacía pasar. Mi padre no la retaba: no sé si estaba triste o borracho, o las dos cosas. Yo la miraba besar al chico desde detrás de las cortinas y ella me hacía gestos cuando podía. Gestos de "andate". No. Con mi piel, con esta enfermedad de podredumbre, yo nunca voy a ser besada como ella. Así que tenía derecho a mirarlos toda la noche, si quería. Millie no se enojaba de verdad, igual. Creo que le daba un poco de vergüenza y por eso me pedía que los dejara solos. Después se quedaba hablando conmigo, comiendo manzanas, y me contaba sus planes para estudiar en Buenos Aires. Ya estaba todo listo. Se iría a la casa de una tía. Teníamos muchas tías, una vivía en Buenos Aires. Ella pintaba bien pero quería pintar mejor, quería aprender. "Nos vamos juntas", me dijo, pero yo no me atrevía. "En Buenos Aires deben tener tratamientos mejores para tu piel", me decía, y espantaba las moscas que ahora me caminaban siempre por los labios. Incluso habían hecho un nido ahí. Soy un asco, lloraba yo, le lloraba a la noche litoral y ella no me contestaba nada, porque Millie siempre me quiso, pero también estaba de acuerdo con que yo era un asco; pasa que para ella eso no era un problema.



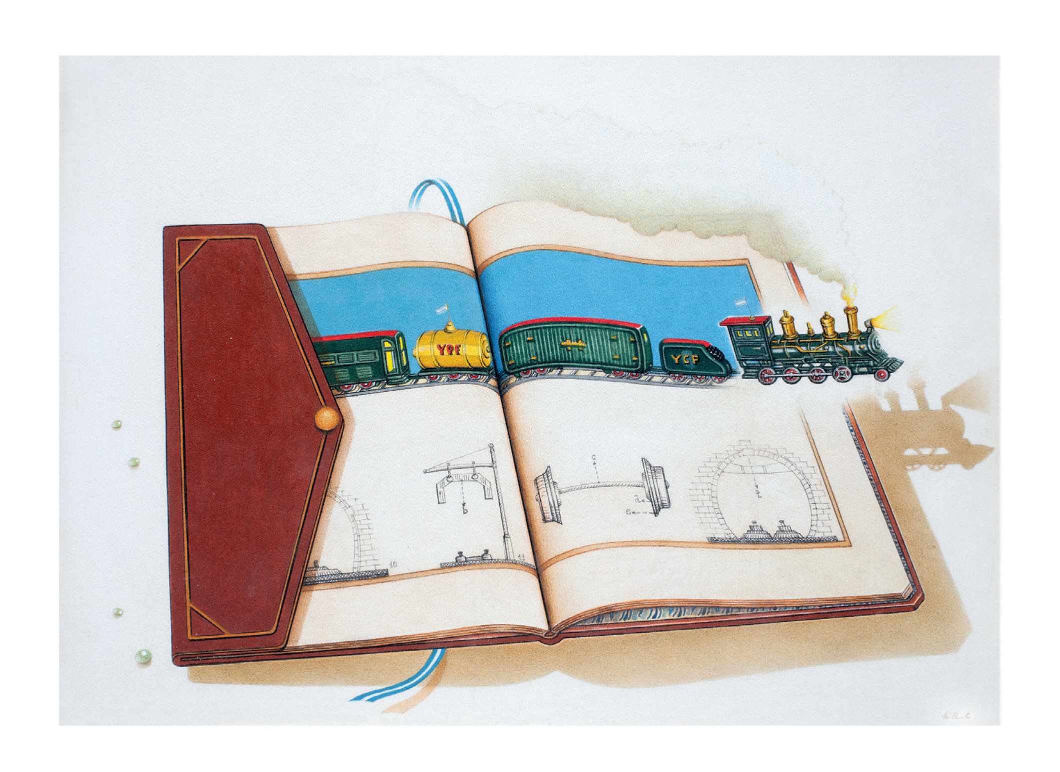
Por esa época, entre su romance y la muerte de mamá, se obsesionó con matar a la abuela con cianuro. En una primera etapa del plan, quería darle una especie de mermelada de manzanas hecha con muchísimas semillas. Había leído que las semillas de la fruta tenían cianuro. “Por eso se durmió Blancanieves”, me explicaba con los ojos grandes y maravillados. “La reina le dio una manzana con mucho cianuro pero no lo suficiente para matarla. ¿No es espectacular que ya lo supieran en aquella época, cuando empezaron a contar el cuento?” Pronto se dio cuenta de que necesitaba toneladas de cianuro para hacerlo y desistió. No tenía dinero para comprar cianuro ni sabía dónde hacerlo. “Qué difícil es matar a alguien”, me dijo. “No se me había ocurrido”.

En vez de matar a la abuela se compró botas, y así esperaba a su novio sentada en las escaleras. Los ojos azules, las botas rojas, los dedos manchados. Su profesora de dibujo y pintura de Paraná le había dicho “Millie, te tenés que ir, en esta provincia no vas a llegar a nada, todo pasa en Buenos Aires y podés llegar lejos con esos ojos y ese apellido”.

Cuando Millie se fue a la Capital, nadie la despidió. Se llevó el collar de perlas con el que mi abuela había ahorcado a Jean. Se lo llevó puesto: como había pintado las perlas de rojo, para recordar el crimen, parecía una cicatriz alrededor de su cuello, una cicatriz brutal, de degollada, como si alguien le hubiese cosido esa cabeza hermosa sobre el cuerpo delgado. Muy parecida a la del Frankenstein de Boris Karloff. Durante un tiempo había pensado en envenenar las joyas de la abuela: que, cuando se las pusiera, el contacto del veneno con la piel se le fuese filtrando hasta llegar a la sangre. Pero no pudo dar con el método adecuado. Tenía grandes ideas pero planes truncos. Al final, se fue de casa sin matar a la abuela.



Me hizo prometer que la llamaría si alguna vez quería dejar Paraná. Nunca me animé. Ella llamaba poco. Una vez me pidió la pintura de la pájara, en la que ella está a medio metamorfosear, con loros y la camisa celeste de cacatúas. No pude encontrarla. “Esa vieja maligna la debe haber tirado. No te preocupes, me la acuerdo. La voy a pintar de nuevo y la voy a pintar mejor.” Me gustaría ver esa segunda versión, si es que la hizo. Nunca me lo confirmó. Otra vez me llamó desde una estación de subterráneo en Buenos Aires. Tuvo que explicarme lo que era el subte y me sentí vieja y estúpida. Un tren debajo del asfalto. Qué terror, que claustrofobia. Me dijo que había hecho un mural sobre chicas muertas en una de las estaciones, otras chicas como Juana –o como Jean– y que era para que la gente saliera del tren y las recordara. Cuando hablaba, yo escuchaba un trueno detrás de su voz: supongo que era el tren subterráneo. Ella también era vieja cuando hizo esta llamada. No recuerdo otras. Antes me mandó cartas y todas decían, al final, que las quemara. Yo lo hacía. No me costaba obedecerle. Había quedado sola en casa y, cuando me miraba en el espejo con mi único ojo, veía una cara negra.


YPF
YCF

No recuerdo mucho sobre mi vida desde que Millie se fue. Sé que la abuela murió. Se la llevaron en una ambulancia; alguien la encontró caída, desparramada, en la cocina, pero no fui yo, porque yo nunca bajaba a la cocina ni al piso de abajo, siquiera. Ya no necesitaba comer. Creo que es parte de la enfermedad de la podredumbre, no me hace falta ingerir alimentos, pero no puedo saberlo con seguridad porque nunca más fui al médico y mi padre no volvió a hablar conmigo desde la partida de Millie. En las cartas a veces me mandaba fotos de sus cuadros y me decía "necesito que vengas, te quiero de modelo". Pero ya no quedaba mucho de mí para modelar. La cara negra, los huesos pegados a la piel, un color tan oscuro que era fácil confundirme con un pedazo de oscuridad, sobre todo en esta casa cerca del río, donde mi hermana me dibujó, cuando era muy chiquita, con un pescado en la mano.



A veces bajo hasta el agua y dejo que los peces jueguen entre mis pies rígidos. Cada vez me cuesta más caminar. Me pregunto si Millie vendrá a vivir conmigo cuando muera. A veces me siento a esperarla en la escalera, pero solo si corre aire a la noche y la luna se esconde detrás de las nubes; no quiero que nadie me vea con esta cara y casi sin boca, no quiero que nadie se asuste ni se horrorice. Sé que mi hermana, aunque no se comunica, me recuerda y me pinta. Y cuando vuelva por el camino de tierra, a lo mejor en moto, levantando polvo, con el pelo suelto y las botas rojas, la voy a recibir con los brazos abiertos. Y si vuelve como pájara, espero reconocer su graznido. No, graznido no, su canto: mi hermana cantaba muy bien. Cuando vuelva será un ave nunca vista y sé que va a posarse en mi hombro, acá, sobre las escaleras de madera que crujen cubiertas de musgo.



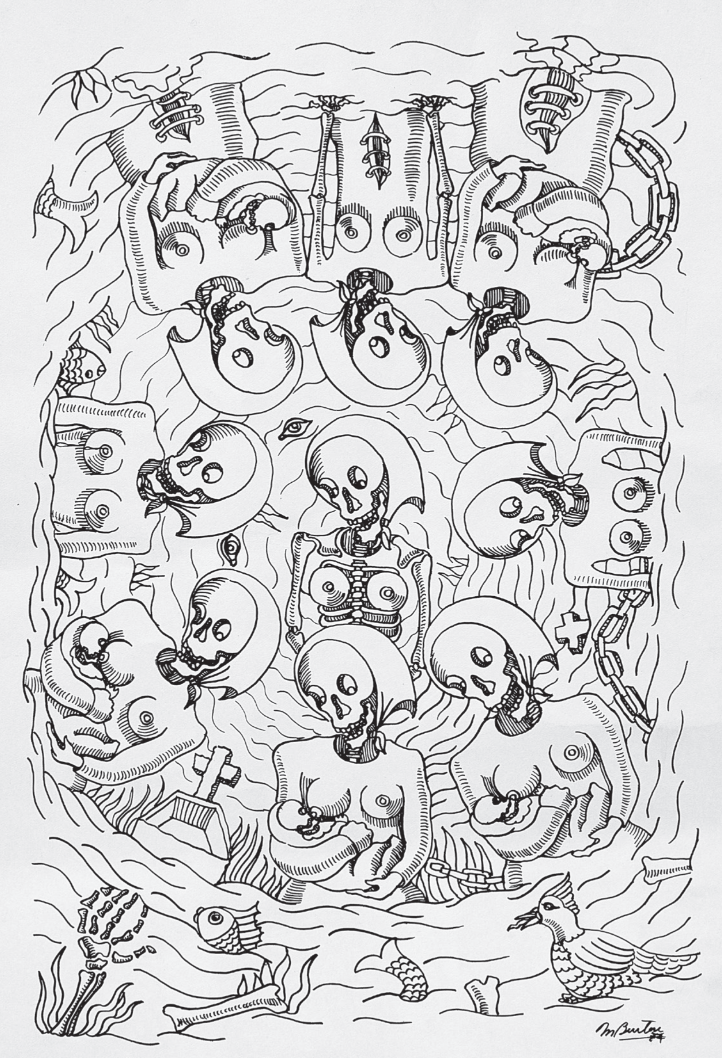




Fauna del país

por Marcos Krämer




M. Burton 77
Muerte en retorno, ¿Por qué en el mar nunca se llega? Aquí hay bellezas inspiradoras de eternidad; pero absortos. Los pasajeros del fondo del mar no tienen párpados, las magas son bellas pero tan extrañas, yo quiero ver a los jóvenes hermosos atados por cadenas.-Sólo podrás verlos desde otro ángulo; sus profecías también están invertidas. Rosa oye las melopeas. Todo el mar está formado por lágrimas de madre..-Hijo, hijo mío, dime dónde estás. -En lo hondo, en el fondo, en la entraña del mar. La caravana de mujeres desciende en espiral-Hijo, te suplico, dime algo de ti.-No puedo, mi madre, ya no estoy en madre y aún no estoy en mí. Todo está invertido, la niña indígena que canta las dos canciones para curar la soledad, teñida de sangre e iluminada de azul. ¡Ay los huesos rotos, la lengua partida, atestigua muerte, antes que la vida,
Luisa M. Levinson 77
M. Burton 77
“Madres descienden en espiral al fondo del mar buscando sus hijos”

te nombro
animal
desapareces
en ti me hago aire duro
a veces te toco
vas cosido a mí
de adentro hacia afuera
o voy cosido a ti
sin que nos demos cuenta
te olvido
animal
apareces

María Auxiliadora Balladares, "animal"

Cuentan las cartas cruzadas, los diarios íntimos y los diversos relatos de contemporáneos que en 1862, después del suicidio de su pareja, el pintor inglés Dante Gabriel Rossetti decidió mudarse a una casa alejada del centro de Londres. Preparó su jardín como si fuera su último hogar y comenzó a rodearse de animales exóticos: lechuzas, armadillos, conejos, lirones, un mapache, pavos reales, loros, marmotas, una salamandra japonesa, dos burros, un pequeño toro de Brahaman y un vombátido australiano; ellos eran sus convivientes, sus mascotas y sus amigos.[1] La anécdota podría ser espectacular y sorprendente si no intentásemos

[1] Lawrence Mazzeno y Ronald Morrison (ed.), *Animals in Victorian literature and culture*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p. 218.

recrear el contexto de aquella Inglaterra victoriana del siglo XIX, cuando las coordenadas culturales de la modernidad ya preparaban ese amor descomunal por la naturaleza, infestado de una nostalgia creciente ante el avance irrefrenable del urbanismo gris europeo, de la razón instrumental del capital y del dominio colonial de los territorios exóticos de África, Asia y Oceanía.

La obra visual de Mildred Burton, más de un siglo después, ha venido tejiendo y destejiendo desde el inicio aquella trama densa entre la naturaleza y la civilización. A través de sus imágenes, Burton enhebra fantasías y realidades para armar sus cuadros como el patrón decorativo con el que enmarcar la identidad argentina del último siglo. La herencia cultural inglesa, anclada en su origen familiar paranaense, le dio a Mildred Burton, entre otras cosas, las herramientas de la pintura figurativa y de las artes decorativas como dos hilos que la ayudarían a zurcir los desgarramientos entre el mundo natural y el mundo cultural.

La cultura victoriana de fines del siglo XIX, tanto en la literatura como en las artes visuales, fue un cruce entre la exuberancia amenazante de la naturaleza y la organización mesurada de la moral europea. De aquel experimento nacieron grandes relatos fantásticos de la literatura como *Drácula*, *Frankenstein* y *Alicia en el país de las maravillas* y las creaciones pictóricas y de diseño más imaginativas del siglo XIX de la mano de artistas como Aubrey Beardsley, William Morris o Edward

Burne-Jones. En todas esas búsquedas sinuosas por comprender o controlar una naturaleza que cada vez se alejaba más, entre el horror y la adoración, aquellos artistas se esforzaban por encontrar los sitios de contacto entre dos mundos que todavía hoy intentamos mantener emparentados. Al mismo tiempo que se consolidaba la confortable arquitectura doméstica de las clases medias londinenses, se fundaban los zoológicos más emblemáticos de Europa valiéndose de la vida silvestre de los viejos territorios conquistados y se establecían con más fuerza los paradigmas de explotación de la naturaleza. Para aquellos artistas, el regreso a la flora y la fauna funcionaba como un intento por mantenerse forzosamente cerca de lo que el transcurrir de la historia europea negaba en su lento declive.

Mildred Burton es hija indirecta de esa transformación y decidió convertirse en testigo de esos cambios, asomando los ojos entre los dos reinos que la circundaron desde su nacimiento en la ciudad de Paraná: "Creo que con los primeros y arrugados arrumacos de la casona inglesa de Entre Ríos, llenos de fábulas y símbolos, comenzó a germinar en mí la semilla celosamente guardada entre carnecitas rosas y rulitos de puro rojo irlandés. […] No tuvieron en cuenta que nací un 28 de diciembre en América del Sur entre achiras, ceibos, yaguaretés y curiyús, y bajo la advocación de Ajotaj, viento vengador latinoamericano. Bebí la primera leche de aguara-guazú cautiva y me alimenté con mandioca,

porotos, maíz y charqui, a pesar de los bellos robles Chippendale del piano, de las *boiseries* victorianas, de las bibliotecas Tudor y el escritorio Thompson de mi padre, que me controlaban con amor y arrogancia sajona".[2]

Rodeada de un ambiente doméstico conservador que estaba, a su vez, circundado por la vida natural más despampanante del suelo argentino, Burton hizo germinar imágenes donde aquella dicotomía se anudaba con la fuerza de una enredadera: los tres retratos de la familia Rosas (1974), presentes en la exhibición, que lenta y delicadamente se transforman en la flor de su apellido, son producto de esa búsqueda por hacer emerger la naturaleza con la lentitud interna de las plantas. Suavemente, de la oreja del hijo brotan dos espinas, el pelo del abuelo toma la forma espiralada de la rosa y la oreja del padre es un capullo elegante.

Pero la sostenida producción de Burton en el género pictórico del retrato no se ha dedicado únicamente a la asociación armónica del ser humano con la naturaleza. El cuadro *Espera en Blue* (1976), perteneciente a la colección del Moderno, no es solo la metamorfosis de una mujer en un mueble, rodeada de insectos hechos con hermosas piedras de colores. Al elegir el género del retrato, Burton se ligó voluntariamente a una tradición cargada de mensajes morales. En el cuadro, la anciana que lo protagoniza sufre una transformación que se torna

[2] *Mujeres para el tercer milenio. Cuadernos Mujer y Creación*, Año I, N° 1, noviembre de 1990.

brutal como producto de la irrupción de la naturaleza: las moscas que la rodean, para la tradición del retrato, son recordatorios morales de la putrefacción y de la presencia de la muerte.

Muy lejos del fervor religioso por la naturaleza que llevaron adelante los pintores simbolistas de Inglaterra en el siglo XIX, Burton ejerció una crítica directa a la violencia de la cultura invadiéndola en sus imágenes con el mundo natural. Y entendió, desde el inicio, que el mejor modo de encontrar sus parecidos era haciéndolos convivir, permitiendo su peligrosa cohabitación y derribando los límites autoimpuestos que han separado ambos reinos. Recordemos aquellas palabras de Burton que parecen imitar la imagen de Dante Gabriel Rossetti en su hogar animalizado: "Yo convivo con lo terrible y con el miedo. Vivo en una casona terrorífica de la Boca. […] Cuando llega la noche y estoy sola en casa, con todos mis perros, antes de que el sueño me venza siento que entro en la tragedia. Tengo pesadillas espantosas y vivo en un mundo paralelo insoportable. Mi sueño es un infierno todos los días, hasta que logro salir a las seis y media, siete de la mañana, y voy a pasear a los perros".[3] Los animales, guardianes y testigos de aquel infierno, también son la compañía enigmática para desterrar los temores. Esa simbiosis entre el hogar, la animalidad y los peligros tiene en Burton un momento germinal que estructura la exhibición.

[3] Entrevista a Mildred Burton, en suplemento "Radar", *Página 12*, 24 de mayo de 1998.

La pintura *Ninforucita y el lobo* (1969), que recibe al visitante sostenida sobre una pequeña mesa de lectura, es de gran importancia para develar aquella simbiosis. Primero por ser la obra más antigua que hoy se conserva de Mildred, de la que podemos intuir las fuentes literarias que podrían explicar la fantasía de sus imágenes; pero también por ser una obra que narra un episodio terrorífico de la literatura cuando Burton sufría del autoritarismo doméstico-conyugal que la hizo huir de Paraná. Precisamente ahí, en ese cruce, es posible recuperar el lugar de donde nacen la visión de la animalidad del hogar y la descomunal capacidad fantástica de Burton: los cuentos infantiles, las narraciones para niños, los relatos populares. Es que aquellas historias son parte de la vida familiar de Mildred desde su más tierna infancia: "Toda esta imaginación mía fue muy alimentada por los cuentos ingleses, donde las tazas tenían patitas y ojos, y las escobas disparaban. Parto un poco de esas concepciones infantiles de atribuirles vida propia a los objetos, algo que los niños aceptan con tanta naturalidad, con ese espíritu juguetón que trato de mantener vivo en mí".[4]

De ese modo es posible comprender aquellas obras de Mildred en las que, durante largas décadas, se ha dedicado a encontrar la forma de trastocar la funcionalidad de sofisticados muebles domésticos convirtiéndolos en delirantes objetos animados. *El desliz*

[4] "El color del encuentro", en suplemento "Las 12", *Página 12*, 4 de marzo de 2005.

de Selene (1975), donde un banco de baja estatura con un pie roto aviva el humo del cigarrillo de la mujer de su tapizado, por ejemplo, o *Los primeros días de Mayo* (1978), donde el paisaje urbano con que es decorado un alhajero emerge con una chimenea humeante, o bien *El primer dolor de Jane Jarrow* (1992), en el que la gruesa gota de lluvia de un paisaje pintado en una taza toma la forma de una perla y se desprende de ella.

Ese vínculo con la literatura, específicamente con los cuentos infantiles y la potencia de la fantasía, se condensa en una serie de obras donde los propios libros se abren para hacer brotar los personajes que contienen sus historias: fogatas campestres, mares embravecidos y trenes acelerados que rompen la cuadratura del libro y salen a vivir fuera de él. Tal es el caso de *Bye*, *bye… trencito mío… bye*, *bye* (1994) o de *El tiempo náufrago de Grand Father Boat* (1994-1996). Estas obras, junto a las pinturas de objetos antes mencionadas, dan los detalles finales al espacio doméstico-fantástico de la exhibición, proponiendo al hogar como una plataforma necesaria para que la imaginación vaya desgarrando los límites de lo conocido hasta perderse en el ensueño.

La literatura fantástica le dio a Mildred ese modo sutil de hacer estallar la aparente normalidad de las imágenes y de los relatos. Tanto es así que cada una de sus pinturas tiene origen en la literatura: "Todos mis cuadros nacen de un relato anterior, que escribí previamente. Siempre me gustó escribir y varias veces

voy a buscar ideas para un cuadro en esos apuntes: tengo más relatos que pinturas", contaba en 1998.[5] Y más adelante puntualizó: "Dibujo mis fábulas. Creo escena y argumento. Diría que yo escribo, no boceto. Creo a partir de un objeto. Tomo un reloj como escenario y de ahí parte la idea de un naufragio… me brota de la imaginación".[6]

Pero no todo es fantasía juguetona o elegante ironía en las pinturas de Burton. Ni en los relatos de donde emergen ni en las imágenes que construyen. La literatura fantástica se convierte, por momentos, en una senda oscura y cruel para echar a andar su universo visual e incluso narraciones sobre su propia vida. Según Mildred, su abuela ahorcó al gato familiar con una bufanda:[7] una historia tan cruel como fantástica, en la que la humanidad intercambia límites con lo salvaje. Así nace la obra *Abuelita, ¿dónde está Michifuz?* (1974), a partir de la cual el trabajo de Mildred muta desde sus personajes familiares deformados (como en el díptico *De la Burguesía*, de 1972) hacia los interiores y personajes donde se agazapa la presencia amenazante del reino animal (como en *Invasión II* e *Invasión III*, de 1980).

5 *Ibid*.

6 Entrevista con Felisa Kuyumdjian, Revista *Cultura*, Buenos Aires, 2001, en Victoria Verlichak, *Mildred Burton. Atormentada y mordaz*, Buenos Aires, Manuela Lopez Anaya Ediciones, 2019.

7 Para ahondar en los relatos orales autobiográficos de Burton, cfr. Victoria Verlichak, *op. cit.* y Claudio Iglesias, "La locura es la juventud eterna", en *Genios pobres*, Buenos Aires, Mansalva, 2018.

Pero esa animalidad oscura ya acechaba en *Ninforucita y el lobo*, relectura de una de las narraciones que más ha perdurado en la cultura occidental. Aquel relato fundacional cristaliza una visión específica sobre la naturaleza, la masculinidad y la femineidad. La historia de caperucita y el lobo marca a fuego los peligros de dejarse seducir por el mundo exterior, ajeno a la seguridad del hogar; pero también presenta el engaño animal como método y la violencia masculina como única salida del conflicto. La imagen de Burton, si bien está cargada de una tensión evidente entre la inocencia de la nena y el rostro enajenado del lobo, también propone un puente invisible al ubicar el sombrero blanco en la orilla animal: *Hace mucho*, *mucho tiempo*, *en una tierra muy lejana*, *hemos olvidado algo propio en la playa de las bestias*, parecería empezar el cuento. Esa zona de contacto entre ambos mundos es la que ha ido consolidando la producción visual de Burton y lo que más la enlaza con el surrealismo: un afán por crear climas de extrañeza con las imágenes más corrientes.

Pero a diferencia del surrealismo, la búsqueda de Mildred no está en lo que yace debajo de lo real. Sus imágenes no nacen de la liberación del azar o del inconsciente; por el contrario crea imágenes meticulosas y planeadas, pictóricamente seductoras, para preguntarse dónde está el límite exacto en el que lo real quiebra su apariencia elegante y controlada. Quizás por eso, el único referente del surrealismo que Mildred ha mencionado

en vida sea René Magritte, que construyó con imágenes las zonas de confusión de lo visible. Más que exhibir los delirios inconscientes, Burton trabaja con los momentos de tensión, desgarramiento y aparición de las cuotas animales presentes en el centro de lo humano: ¿cómo y cuándo comenzamos a transformarnos en animales? Las imágenes de Burton hacen visible el proceso de esa metamorfosis y usan el engaño minucioso de la pintura tradicional para lograrlo: siempre hay en sus obras un pequeño detalle (una boca, una mano, una oreja) en el que la ilusión del cuerpo humano es desgarrada por lo animal para no regresar más.

Ese procedimiento de sus pinturas las convierte en cuentos sin tener escrita una sola palabra. Un cuento, tal como una anécdota contada oralmente, siempre se detiene en un instante de cambio, en el momento preciso de transformación de la historia. El cuento clásico describe aquel momento poniéndolo en suspenso y los cuadros de Burton cargan con esa misma tensión. Las imágenes de Mildred mutan en tiempo presente y delante de nuestros ojos, como en un cuento: sus pinturas nos conducen de la mano a observar el punto exacto en el que la supuesta calma de la civilización toma la esencia de la animalidad. No narran ni un pasado ni un futuro, nos conducen a seguir con los ojos la historia de una transformación que, a partir de un momento preciso, se vuelve inexorable. Sus pinturas se van *leyendo* lentamente hasta descubrir el momento preciso de la metamorfosis irreversible. De ese

modo construyen literatura: porque no se puede volver atrás y *releer* la imagen con la misma inocencia.

En ese sentido el mundo doméstico tenso que construyó Mildred con sus pinturas de los años setenta, sumado a la aparición de la animalidad creciente desde los años ochenta, hacen pensar en toda su obra como una literatura fantástica visual que narra los devenires violentos, nefastos y burdos del último tercio del siglo XX en la Argentina. Las presencias tensas de los felinos en departamentos de *La hora de las visitas* (1979) y *La casa del tigre* (1976) son como pequeños capítulos de la novela diaria de la última dictadura militar. Sobre las obras de aquella época Mildred dijo: "No fue mi mente corrupta la que inventó esas crueldades. No, esas obras fueron ejecutadas un verano, mientras escuchaba los detalles encontrados en los muertos N. N., desenterrados para tratar de identificarlos y poder darles sepultura definitiva en paz. ¿Qué podía pintar en Buenos Aires ese verano? Ningún artista que se precie puede ser cómplice con su silencio".[8]

En 1986, ya en democracia, la prensa uruguaya que había visitado la exhibición colectiva *Del Pop Art a la Nueva Imagen* en el MNAV de Montevideo destacó una obra hoy desaparecida de Mildred Burton por su carácter emblemático para el arte argentino de esos años oscuros. Con su "empapelado sudamericano", como es mencionada

[8] *Op. cit.*, entrevista para suplemento "Radar", mayo de 1998.

en la nota periodística, Mildred presentó una imagen que combinaba manchas de sangre y orificios de bala. Hacer el esfuerzo por imaginarla, a la luz de las obras que hoy conocemos de Burton, es un ejercicio sencillo: es posible recrear la matriz decorativa regular que ordenara el patrón de manchas y balazos, como sucede en gran parte de los cortinados, encajes y mobiliarios de sus pinturas; también es posible invocar la seducción del realismo virtuoso de las pinceladas e incluso es posible imaginar desde lejos un motivo sutil, bello y delicado que, al acercarse, develara sus truculencias coyunturales. Esta obra imaginada es una buena síntesis de la condensación de belleza, terror e ironía que tiene la obra de Burton.

El cronista de aquella nota entendió que su obra es parte de una idiosincrasia argentina que ironiza y maneja "con cierta autodefensa" los hechos más terribles y dolorosos de la historia. Se anima, incluso, a pensar en el tiempo venidero: "Posiblemente, este tipo de obras no figurará en los pedestales de la posteridad. Tal vez, porque solo pretendieron ser investigaciones liberadoras, abrir caminos para que otros metodizaran el hallazgo. O quizás suceda precisamente lo contrario: sean estos los embriones de un arte desolemnizado que regirá en el futuro".[9]

Mildred Burton ha escrito un gran nuevo relato con imágenes y nos ha legado la posibilidad de entender

[9] "Ver sin prejuicios", en *Jaque*, Año 3, N° 151, Montevideo, 12 de noviembre de 1986.

la fantasía como una forma de ejercer la ironía y la crítica al mismo tiempo. Nos dejó otro modo de jugar con las ideas sin quedarnos detenidos en los límites estrechos de las soluciones de siempre. Si no adoptamos las fantasías que nos son legadas, como la que deja Mildred, nunca podremos inventar historias que nos ayuden a vencer los problemas que se nos presentan. ¿De qué otro modo mirar el dibujo *Madres descendiendo al fondo del mar buscando a sus hijos* (1984), donde ya no hay humanos sino calaveras, donde los animales ahora conviven directamente con la muerte, donde ya no hay una línea clara de visión sino un espiral sinfín? Habrá que aprender de esa capacidad de Mildred para devenir animal, devenir flora, devenir naturaleza, y así plantarnos mejor ante el futuro que nos toca.





BIOGRAFÍA

POR MARCOS KRÄMER

Es imposible reconstruir la vida de Mildred Burton con las herramientas tradicionales de la investigación histórica. Tal trabajo exige ir más allá del archivo y de lo que se ha plasmado en el papel durante su carrera como artista. Pero ni siquiera las conversaciones con sus amigos y amigas pueden dar certezas sobre su vida: historias y datos aparentemente fijos se entremezclan, se confunden, se transforman en relatos casi míticos y su veracidad termina por quedar inconclusa.

En un principio se podría decir que Mildred Burton nació en Paraná, Entre Ríos, en 1942. Pero también podría decirse que el cruce de documentos legales, comentarios familiares y recortes periodísticos despliega cuatro alternativas más para su año de nacimiento: 1923, 1931, 1936 y 1941. Esa bruma de edades quizás explique la mezcla de energía mágica, gracia y sabiduría con que la describían sus contemporáneos. Y quizás también explique el cruce entre tradiciones visuales tan disímiles como la de la pintura y las artes decorativas europeas del siglo XIX, el surrealismo y las

iconografías indígenas latinoamericanas que se vieron reunidas en su obra a lo largo de su trayectoria.

Mildred nació en Paraná y, aunque su apellido paterno era Azcoaga, adoptó el apellido inglés de su madre, afirmando con esa elección un linaje británico tan lejano como fantástico. En sus inicios estudió artes en la Academia de Bellas Artes de Paraná y algo de piano en el Conservatorio Alberto Williams.

Los devenires familiares y su casamiento muy joven con un militar de Caballería del Ejército la expulsaron rumbo a Buenos Aires completamente sola, donde estudió en la Escuela de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Ya radicada en la ciudad porteña, trabajó durante más de quince años en el comercio Licón Decoraciones como pintora y decoradora de mobiliarios.

Durante la década de los setenta frecuentó espacios de gran peso para el campo artístico argentino, y recorrió algo más de ochenta salones y muestras colectivas entre 1971 y 1976, como su primera exhibición individual en Galería Galatea (1972) o la exposición colectiva *Cuatro pintores* (1973), en Galería Carmen Wagh, junto a Elda Cerrato, Ladislao Magyar y Américo Castilla, por ejemplo. Al año siguiente recibió el Premio Marcelo de Ridder, auspiciado por el Museo Nacional de Bellas Artes, y en 1976 participó en la muestra colectiva *Arte y psicoanálisis*, organizada por Enrique Pichón-Riviere. Al año siguiente participó en una estancia en el Taller D´Arcueil en París con Antonio Seguí y Lea Lublin, entre otros, junto a quienes exhibió el resultado de esa residencia en 1978 en la Galería Ruth Benzacar. Fue

en esta década cuando pintó sus series de retratos familiares y escenas domésticas con sutil referencia al contexto de violencia dictatorial en la Argentina. Mientras tanto, Burton construía sus series de "naturalezas vivas" con objetos domésticos fantásticos que perduraron hasta el final de su vida. Estos grupos de obras permitieron incluirla en lo que luego se llamaría "realismos de los setenta", tendencia artística en la que la pintura regresó como herramienta de narración visual luego de su agotamiento en los años sesenta. Finalmente, al cerrar la década, conformó el grupo Posfiguración junto a Diana Dowek, Norberto Gómez, Alberto Heredia, Elsa Soibelman y Jorge Álvaro, quienes realizaron exhibiciones en el CAyC y en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Pero lo que pudo ser para Burton una carrera artística amparada solamente por la pintura y el abrazo institucional, se abrió durante los años ochenta a una multiplicidad de acciones, instalaciones y variables estilísticas que la hacen inclasificable. Sus performances gastronómicas y operísticas –estas últimas junto a Federico Klemm–, los afiches de películas intervenidos, o los telones y murales efímeros para las Madres de Plaza de Mayo durante la recuperación democrática, convivieron, por ejemplo, con las delicadas ilustraciones de *El último Zelofonte* (1984), la novela de Luis Mercedes Levinson, y sus dibujos para las novelas de Jorge Ledesma, por ejemplo. Mientras tanto, la figuración en la obra de Burton se fue desplazando hacia imágenes en las que resonaban formas artísticas precolombinas del sur del continente, ahondando en el protagonismo de lo animal, los

mitos y las divinidades, pero también en la violencia contemporánea, como se observa en el mural que realizó en 1991 para la Estación Dorrego de la Línea B de subterráneos de Buenos Aires, titulado, sin eufemismos, *A tres niñas argentinas inmoladas: Jimena Hernández, Nair Mostafá y María Soledad Morales*.

En paralelo, estos años también fueron testigos de dos series de obras más extrañas y, por lo tanto, más sorprendentes, en las que la arquitectura y las vistas aéreas de grandes campos pampeanos son receptores de sus fantasías crueles e irónicas: "Holocaustos vistos en chanfle" y "Holocaustos vistos desde el cielo" (1995-1998), que exhibió en Galería Praxis en 2000, y "Proyectos y proyectoides" (2000-2001), presentados en el Museo Nacional de Bellas Artes en los inicios de 2001. A partir de su gran muestra individual en el MNBA en 1998, parece haberse iniciado un proceso de reconocimiento a su trayectoria. En 2002 fue galardonada con el premio adquisición del LXXIX Salón Anual Nacional de Mayo, del Museo Provincial "Rosa Galisteo de Rodríguez", por la obra *El suicidio magenta de Jane Jarrow*, perteneciente a esa larga serie sobre el personaje de Jane Jarrow que había comenzado más de veinte años antes. El mismo año también fue homenajeada por la directora de teatro y actriz Analía Couceyro, que realizó un mordaz biodrama basado en la vida de la artista, *Barrocos retratos de una papa*, estrenado en el Teatro Sarmiento. Desde entonces, Burton se dedicó a organizar y participar en exposiciones colectivas, como *Mujeres x Mujeres*, junto a Diana Dowek, Alicia Carletti y Silvia Benguaria, en el Centro Cultural Borges (2005), con motivo

del día internacional de la mujer.. También organizó la exhibición *Gabinete de Arte y Política 30 años* (1976-2006), en la Galería Arcimboldo, para la que convocó a artistas como León Ferrari, Luis Felipe Noé y Roberto Páez. En 2005 expuso una serie de obras en el Centro Cultural Borges y, en un gesto maternal, invitó al joven artista Marcelo Bordese para que la acompañara con sus pinturas. *Mater Queen*, el título de la exposición, reflejó cinco etapas de su vida y de su producción, como una retrospectiva en miniatura. Aquella vez declaró: "[La muerte] es otra madre, la que te escoge y la que nos lleva al final".

Tres años después, tras una larga pero entrecortada reclusión en su casa del barrio de La Boca, Mildred Burton falleció en la ciudad de Buenos Aires el 30 de agosto de 2008.

Mildred Burton mantuvo un espíritu vivaz e inconformista que le permitió moverse con soltura y contundencia en innumerables y variados espacios, derrotero que revela su sensibilidad para entender el modo en que se estructuraba el campo artístico de Buenos Aires de las últimas décadas. No es casual que su obra siga generando admiración por parte de artistas de distintas generaciones, una relación de afinidad que pudo observarse en exposiciones de los últimos años. Tal es el caso de *Retratos* (2015, Fundación Klemm), donde sus pinturas dialogaron con la obra de Laura Códega (1978) bajo la curaduría de Ana Gallardo y Guillermina Mongan; *Objeto móvil recomendado a las familias* (2017, Fundación OSDE), con curaduría de Santiago Villanueva, en la que convivió con piezas de Roberto Aizenberg (1928-1996), Emilio Bianchic (1990), Ad Minoliti (1980)

y Fernanda Laguna (1972), y una reciente exposición en el Museo Fortabat (2018-2019), en la que Luciana Rondolini (1976) produjo obras inspiradas en las piezas de Burton de aquella colección, con la curaduría de Gabriela Francone.

Tan huidizas como inescindibles, la obra y la personalidad de Mildred se niegan a ser ancladas a un momento histórico específico y ser explicadas tan solo por su contexto o por sus intenciones coyunturales. Sus imágenes, que cruzan tantos siglos de tradiciones hasta volverse atemporales, acuden a nosotros con la calidez y la vitalidad que generan los cuerpos vivos.





LISTA DE OBRAS DE LA EXPOSICIÓN
EXHIBITION CHECKLIST

Ninforucita y el lobo [*Little Nymph and the Wolf*], 1969
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
27 × 37 cm
Colección privada
pp. 32/33

Sin título (díptico), de la serie "De la Burguesía" [*Untitled* (diptych), from the series 'On the Bourgeoisie'], 1972
Lápiz sobre papel
[Pencil on paper]
47 × 37 cm
Colección privada
p. 25

Sin título (díptico), de la serie "De la Burguesía" [*Untitled* (diptych), from the series 'On the Bourgeoisie'], 1972
Lápiz sobre papel
[Pencil on paper]
47 × 37 cm
Colección privada
p. 63

Abuelita, ¿dónde está Michifuz? I (díptico) [*Grandma, Where's Michifuz? I* (diptych)], 1974
Lápiz sobre papel
[Pencil on paper]
68 × 46 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
p. 42

Abuelita, ¿dónde está Michifuz? II (díptico) [*Grandma, Where's Michifuz? II* (diptych)], 1974
Lápiz sobre papel
[Pencil on paper]
68 × 46 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
p. 43

Florindo Rosas I (El abuelo), de la serie "La familia de Florindo Rosas" [*Florindo Rosas I (The Grandfather)*, from the series 'The Family of Florindo Rosas], 1974
Lápiz color sobre tiza y cola
[Colour pencil on chalk and glue]
58 × 48 cm
Colección privada
p. 21

Florindo Rosas II (El padre), de la serie "La familia de Florindo Rosas" [*Florindo Rosas II (The Father)*, from the series 'The Family of Florindo Rosas], 1974
Lápiz color sobre tiza y cola
[Colour pencil on chalk and glue]
49 × 39 cm
Colección privada
p. 53

Florindo Rosas III (El nieto), de la serie "La familia de Florindo Rosas" [*Florindo Rosas III (The Grandson)*, from the series 'The Family of Florindo Rosas], 1974
Lápiz color sobre tiza y cola
[Colour pencil on chalk and glue]
49 × 39 cm
Colección privada
p. 57

El desliz de Selene [*Selene's Faux Pas*], 1975
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
42 × 43 cm
Colección privada
p. 55

Espera en blue [*Wait in Blue*], 1976
Técnica mixta
[Mixed media]
64 × 54 cm
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
p. 65

La casa del tigre [*The Tiger's House*], 1976
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
29 × 22 cm
Colección privada
p. 45

Los primeros días de Mayo [*The Early Days of May*], 1978
Acuarela sobre papel
[Watercolour on paper]
64 × 49 cm
Colección privada
p. 17

La hora de las visitas [*Visiting Hours*], 1979
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
24 × 18 cm
Colección privada
p. 35

La divina exaltación de Sir Richard Burton Rat [*The Divine Exaltation of Sir Richard Burton Rat*], 1980
Lápiz grafito y lápiz conté sobre hardboard
[Graphite pencil and conté pencil on hardboard]
60 × 50 cm
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
p. 49

Invasión II [*Invasion II*], 1980
Fotografía blanco y negro sobre papel, intervenida con pintura al agua y lápiz color
[Black and white photograph on paper, altered with watered-down paint and colour pencil]
100 × 69,9 cm
Colección Fundación Klemm
p. 37

Madres descienden al fondo del mar buscando a sus hijos [*Mothers Heading Down to the Sea Bed in Search of their Children*], 1984
Tinta sobre papel
[Ink on paper]
54,5 × 37 cm
Colección Diana Dowek
p. 68

Iguanaconda con Leo [*The Iguana-Lisa with Leo*], 1989
Collage sobre papel e impresión intervenida con pintura al agua y lápiz color
[Collage on paper and print altered with watered-down paint and colour pencil]
68 × 54 cm
Colección Fundación Klemm
p. 39

Autorretrato. Cacatúa con loros [*Self-Portrait. Cockatoo with Parrots*], 1991
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
69 × 49 cm
Colección Mauricio Neuman
p. 15

Retrato cósmico con FK o Retrato serpental con Federico K. (sssadica, sssensible y sssiniestra, sssolitaria, y sssubyugada) [*Cosmic Portrait with FK or Serpentine Portrait with Federico K. (sssadistic, sssensitive and sssinister, sssolitary and sssubjugated)*], 1991
Collage sobre papel e impresión intervenida con pintura al agua y lápiz color
[Collage on paper and print altered with watered-down paint and colour pencil]
170 × 170 cm
Colección Fundación Klemm
p. 128

El primer dolor de Jean Jarrow, de la serie "Las envidias de Jean Jarrow" [*Jean Jarrow's First Pain*, from the series 'The Jealousy of Jean Jarrow'], 1992
Óleo y acrílico sobre tela
[Oil and acrylic on canvas]
17,6 × 12,9 cm
Colección Fundación Klemm
p. 23

Bye, bye... trencito mío... bye... bye, del tríptico *The Granny´s...* [*'bye 'bye... My Little Train... 'bye... 'bye*, from the triptych *The Grannies*], 1994
Técnica mixta sobre papel
[Mixed media on paper]
35 × 45 cm
Colección Fundación Fortabat
p. 61

El Tiempo Náufrago de Gran Father Boat, del tríptico *The Baby* [*Grand Father Boats' Shipwrecked Time*, from the triptych *The Baby*], 1994-1996
Técnica mixta sobre papel
[Mixed media on paper]
22 × 22 cm
Colección Fundación Fortabat
p. 29

Millie has five little lambs..., del tríptico *The Baby* [*Millie Has Five Little Lambs...*, from the triptych *The Baby*], 1994-1996
Técnica mixta sobre papel
[Mixed media on paper]
38 × 29 cm
Colección Fundación Fortabat
p. 27

Otras obras de Mildred Burton incluidas en este libro.
Other Artworks by Mildred Burton included in this book.

Invasión III [*Invasion III*], 1980
Fotografía blanco y negro sobre papel, intervenida con pintura al agua y lápiz color
[Black and white photograph on paper, altered with watered-down paint and colour pencil]
99 × 69,7 cm
Colección Fundación Klemm
p. 51

Tela y Manzana (detalle)
[*Fabric and Apple* (detail)], 1997
Técnica mixta
[Mixed media]
85 × 55 cm
p. 92
Motivo utilizado como parte del diseño museográfico de la exibición.



MILLIE

BY MARIANA ENRIQUEZ

Birds in the night
By the river, all the birds that fly around drinking, perching on branches and making that infernal racket during siesta time… all those birds were once women. Locals and tourists who come to spend the weekend at the beach drone on about the peacefulness of nature, marvel at the beautiful paths the creatures trace through the clear sky, and drink mate while they drop bread crumbs for them to peck. It's so annoying. Pointless to tell them that the birds aren't what they seem, it'd be obvious if only they looked properly into those mad, desperate eyes pleading for freedom.

My sister Millie is always trying to talk to the birds. She knows the legends just like me, but we're very different because Millie knows how to talk to animals and things. She spends hot afternoons by the fan at her drawing table. She draws her self-portrait every day because she's convinced that she's going to turn into a bird too. 'Don't let them change me,' she says. Sometimes she collapses into tears on the damp wooden floor of this stupid house, which was built to protect us from cold and rain that simply don't exist in Paraná. I can't help her because I don't know who it is that wields the power of metamorphosis, a wicked god or simply the will of Providence. In the self-portrait, Millie is wearing my light blue shirt with drawings of cockatoos on it. I don't remember ever letting her borrow it but she just takes whatever she wants. If I were to accuse her of stealing, she'd only lie. She lies all the time. For example, she's always telling me that I don't exist, that I'm just a figment of her imagination, that she saw me for the first time when she was at the psychiatric hospital. Ever since then, apparently, I've

followed her around everywhere. ‘Don’t worry,’ she says smiling as she bites into an apple. ‘I don’t mind at all.’

I may hate the house, but I never leave it. I hate the tapestries, the floral orange wallpaper that grandma proudly declares to be ‘in the style of William Morris’, the wooden stairs and the musty old smell. Once, I saw a group of kids creep into our garden from the street looking scared. They were in Bermuda shorts and tank tops, their skin was bronzed by the sun, their hair mussed up from splashing around in the river. I was so jealous. I overheard their conversation. They whispered that our house was abandoned and haunted. That’s ridiculous, I thought, everyone knows that the Brits live here. That’s what our neighbours call us. But the neighbours are actually quite far away because the house is in the middle of a large, neglected garden with parched grass, dry wells and animals that no one looks after: dogs, cats, lizards and snakes that sliver around at night.

I appeared in the window to frighten them and it worked: they ran off screaming, one of the girls lost her yellow flip flop to a withered rose bush. I think she cut herself but from where I was up on the first floor I couldn’t see the blood. Millie came over to see what was going on and pulled me away from the window. She’s beautiful: she has dark hair and blue eyes and she always brushes away the flies that land on my face for me because I can’t feel them myself. No one knows what to call it but I suffer from a disease whose main symptom is rotting skin, like I was dead. Fortunately, it doesn’t smell, it’s just a scary greenish colour and occasionally peels away so that I’m always sloughing bits of myself all over the house. A long time ago, I was taken to see a doctor, back when they thought I had leprosy. But I don’t. Grandma thinks it might be a contagious disease so whenever I get close to her she pushes me away with a cane. She can’t hurt me with it because I don’t feel pain, but she makes sure I keep my distance. I don’t mind. The house is very big and I don’t want to leave. Whenever anyone new sees me they react like those kids, with bulging eyes and a gaping mouth. They’re not used to seeing a bald head with a few maggots wriggling around where the hair would be.

Or a lower lip that droops because I don't have the muscles to keep it up, or a right eye that's completely black like a scab. Or like a bird's.

Millie draws me. She says that now that she's got used to me, she thinks I'm beautiful. But when she was at the hospital, she was scared of me because I spent the whole time in the corner smiling at her like a crazyperson, a dead, rotting crazyperson. I don't remember that: I don't think they ever let me visit her at the hospital. There's no point arguing with Millie. When she goes out, she comes back with incredible, unbelievable stories: mummy tugs her hair, daddy pretends not to notice and grandma thinks up punishments to stop her telling fibs.

One of the punishments went too far – they made her clean the old outhouse, the one in the garden. That night, Millie wanted to kill grandma with a paintbrush. She said she was going to use it to stab her in the jugular. I persuaded her not to commit such a crazy crime: Millie is the only painter in the house so using a paintbrush would be like leaving a massive clue, a confession almost. She could slit her throat in the night, I suggested, it's really quite easy. It's not like cutting meat. You need to find a sharp knife and then slash in one easy movement: the blood gushes out like a spring, like the Paraná River, so brown and beautiful, like champagne when mummy is happy and wants to celebrate and serves it in delicate crystal glasses we're allowed to break.

I should get back to the birds. All the birds are women who have received some kind of punishment. In the folklore of the province of Entre Ríos, where we live, and Corrientes and Misiones too (I have a book that provides a precise location for each myth), the punishment for disobedience, misbehaviour or star-crossed love is to be turned into a bird. There are a few bird men too, but not many. The chingolo is a man, for instance. He was a singer who rode a white horse, like a knight. He wore armour and carried a lute. He was the only singer in the village and he liked it that way. One day, another singer came along, an old man with a guitar, and people loved his voice. The blonde singer on the horse couldn't stand the competition so he attacked and killed the old man. There

was no room for two singers in the village. He went to prison of course, but in his cell he was granted a metamorphosis and flew out between the bars. He has a red plume because at the time prisoners wore red caps.

Women's fates are much worse.

The urutaú, also known as the ghost bird, only comes out at night and its song is like sobbing. She's supposed to be a Guaraní princess who fell in love with the Sun and was left alone when he went up into the sky, so now she sings for her man every night. Her punishment is endless, because the sun always comes back up again. Always. The calandria was a pretty girl who rejected the persistent advances of a warrior she wasn't attracted to. Her punishment was to lose her youth and beauty, Tupá turned her into a bird for her pride and haughtiness. The little bird known as a chochi was another young woman, a newlywed, who went out dancing while her husband was sick and had so much fun that she lost track of time and when she got home he was dead. Her punishment is to spend her days calling out her husband's name as she scuttles through the undergrowth on her little legs. Another girl who was crazy about music neglected her elderly mother and she died too: the girl was turned into a chesy, another little bird that sings laments. I could go on, but you get the idea. When you walk along the shores of the Paraná and see a flock of birds you should imagine yourself surrounded by women imprisoned in the wrong body, transformed against their will, pleading to be made human again. When you hear birdsong at night, when you can't get to sleep because of the heat, you're actually listening to a chorus of widows' laments and songs of injustice.

Millie always says that when she was admitted to the hospital, she thought that she'd only be allowed home once she'd been turned into a bird. She'd have to be a cockatoo or a parrot because they'd never be able to shut her up. Her mouth smelled of acetone, I remember. I thought that she'd drunk a jar of paint even though my sister, unlike my aunts and several other women in the family never expressed any wish to die. It was odd: whenever she spoke the air stank of nail polish remover, it reminded me of when mummy painted her nails

in the arbour in the garden, on the moss green bench. She said that it was a comfortable place to do it, the light was just right. She painted her toenails red and to make it properly she put cotton wool between her toes to keep them separate. It was a slightly unsettling sight because the red of the polish made it look as though she'd been in an accident and someone had sewn her toes back on. The image isn't mine, it's Millie's. She's a little obsessed with severed fingers, phalanges, she says that one day we should wear a fingertip as a charm, tied around our necks like a gold medallion. 'Our fingers?', I asked. 'Of course not, my monstrous little sister, grandma's!'

They were wrong about Millie when they sent her to the psychiatric hospital. Her problem was with her blood sugar. I can't remember whether it was too high or too low, I don't know the details. I find it hard to think about diseases because it reminds me of my rotten face and the flies walking over my nose. Then I wonder how many bugs there are behind the floral orange wallpaper and whether said bugs – cockroaches, centipedes, spiders, black ants, slugs – are walking around my body. It's the only reason I don't sleep naked, in spite of the heat. Millie, who sleeps in the bed next to mine, tells me not to be afraid, she'll keep them off me, but I don't believe her because I often wake up to find her sitting on the bed with her leather-bound sketchbook open, drawing my face. She can't see my body.

My body is rotting too, but more slowly.

Tyger! Tyger! burning bright

Millie's acetonemia – which is what the condition that got her sent to the hospital is called – began when she stopped eating. I think that was why the family decided that it had to be a psychiatric hospital: she didn't eat for days, not even green apples and she loves them. But she wasn't trying to starve herself to death: she was just concentrating on something else. She also started to hallucinate and see things, which is why she thinks that I'm a hallucination: after her hospital stay she got more confused. I think she was

over-medicated. It doesn't matter, she loves me just the same. Millie is a wonderful sister even though she lies and isn't very good at telling the difference between what's real and what isn't.

If I'm honest, I'd have to admit that Millie got confused between real and make-believe even before she was admitted into the hospital. One afternoon, we went out into the garden. I wore a pantyhose veil made from mummy's tights, just in case someone saw us. They never gave me the mask I wanted; they thought it was too morbid. It's much more morbid to rot like this, but my family is flighty and rather cruel. I asked Millie to come with me to the river because I like fish: it's lovely to step into the warm water and feel them play around your legs, their kisses are like nibbling and they're shy and frighten easily. Millie doesn't like them so much: she's a little afraid because mummy once told us about palometes, wich are like Litorals piranhas, they bite. They don't tear away your flesh like their tropical cousins but the bites still hurt. I remember that daddy corrected her, saying that palometas only live in lakes, not rivers, but Millie was still scared. I'm not. I love eating river fish too, especially surubí catfish, which tastes of mud. Or maybe they just don't wash it properly at home. Fried surubí and chips: I could eat that for the rest of my life. But I'm eating less and less these days: I don't seem to get hungry. It must run in the family because Millie doesn't eat much either. She eats like a bird.

In the river that time we remembered when the dead girl was found. She was younger than us and lived nearby. The first thing they found was her hat. We think that she was raped, but our parents never share the sordid details. They also found her shoes. She was wearing a white dress. No one knows why she wandered away from her family, into the bush, which is where the murderer found her. He ripped into her like a human being. In the newspaper it said that the girl, whose name was Juana, had been 'clawed'. That afternoon, Millie tried to contact her spirit. She poured out some paint by the tree where the girl's body was found. The outline was a kind of star trapped in a circle. She said a few words with her eyes closed and waited. I heard the water lapping up against the shore, snakes

slithering through the grass and the sad cries of the bird women. But not the girl's voice. Millie continued, a little flustered. She took out her leather-bound sketchbook and read out something she'd written. I didn't understand because she was reading in English. Maybe that's why the girl isn't coming, I thought, she must not understand. When Millie was about to give up, a cat appeared out of nowhere and confidently strode straight into the circle of paint. Millie and the cat sat looking at each other for a long time until he came to her, purring. 'It's the dead girl,' Millie said to me excitedly. 'She's turned into a tiger.' I looked at the animal Millie held in her arms. It's a kitten, a boy kitten, I told her. Nothing like a tiger. 'What do you know, rot-face?' she hissed and stalked off pointedly with her baby tiger.

At first, when she saw her come into the house with the kitten, mummy didn't say a word. Eventually, she said: 'Millie, you're going to have to feed it yourself, I'm not spending a penny on pets.' 'Of course,' said Millie with a scornful look. My sister hates people who don't like animals, she thinks they should be put to death. She called it Jean – the dead girl had been called Juana – and gave it water from a beautiful jar she'd painted with a Paraná riverscape.

My grandma saw it for the first time that day. It had started to play with her pearl necklace and her hair, which was always impeccable. 'What's this mangy creature doing in here?' she barked. As she made for the cat, Jean's back arched. He had immediately recognized his enemy. 'It's a jaguar,' Millie answered, 'not a creature.' Grandma laughed loudly, throwing her head back. 'It's not a jaguar, you silly girl, they only live in Misiones. They're jungle beasts, all we have around here is this miserable bush. The trees aren't big enough to be a jungle.' She turned around and left; I remember that she was wearing the belt that mummy used to try to hang herself in the bathroom some time later. Mummy didn't die on that occasion, she did a while afterward, of something else, but I still remember the belt and its buckle, which looked like a carnival queen's crown.

Jean grew and for the next few months a war raged between him and grandma. Jean peed on the William Morris style wallpaper.

And he sharpened his nails on a small table that grandma said she'd inherited from her Scottish aunt. Sometimes he seemed possessed by a destructive frenzy and ran around the living room scratching the Persian rugs and knocking down the statuettes on the glass table. Small as he was, he looked like a dragon, a dragon with a long tail who breathed fire, bent on destroying grandma's mansion.

The battle lasted until Jean somehow leaped high enough to knock down grandma's print of the Mona Lisa. It was a cheap copy of course but the fall broke the frame – which I have to admit was quite pretty – leaving shards of glass strewn around the living room. It took us days to sweep them all up and mummy, who walked around with no shoes on, cut the sole of her foot. Millie took the precaution of hiding Jean in our bedroom but the inevitable happened just the same. One morning he was nowhere to be found. Millie and I searched the entire house: the attic, which was full of useless tools, the kitchen, which was never very clean and smelled of fish, and the sitting room with its imposing furniture: velvet armchairs, mahogany furniture, heavy curtains, and decorative touches in dark lacquer. The cat had disappeared. 'My tiger, my tiger,' snivelled Millie. I remembered the legend of the jaguar. There was once a very strong warrior who lived in the jungle. His fame was such that another warrior of equal strength challenged him to a duel. They fought all night and when the sun came up one of them managed to stab his spear into his rival's heart. But it didn't kill him. Neither of the warriors died, no one lost or won. Instead they were both transformed, together, into the jaguar, the creature that gleams in the forests of the night, sentenced to live in perfect symmetry. (All the legends about men being transformed into animals centre around rivalry. Most of them. It's only women who are punished. It's the same with flowers. There are a lot of flowers that were once women. The ceibo flower, for instance. Everyone knows the story of Anahi. She was burned. Men never get burned.)

When we finished searching the different bedrooms: our parents', grandma's (she'd gone out) and the ones that had belonged to my aunts, Millie rushed out into the garden in a panic. Then we saw

him. Jean was hanging from the branch of a tree close by the house. Grandma had left an unmistakeable calling card: she'd hanged him with her (fake) pearl necklace. Just like that. I helped Millie up and she took down the body before checking it very professionally to see if grandma had tortured him too. His neck had been broken by the pressure and the snot that dribbled from his nose – it had spread, beautiful and green, down his face onto his whiskers – was still wet: the crime had occurred only a few hours before. Millie began to wail: if only she'd been paying attention, she'd left him alone. Her tiger had strutted majestically through the house on his padded paws, a golden yellow, with fiery eyes and loping shoulders. Jean wasn't how she described him: he was a skinny, hysterical, rust-coloured cat who squealed for his food. My sister had always seen an elegant jaguar; she thought that the dead girl had been reincarnated as the king of the river lands.

'That bitch killed my tiger, and Juanita for the second time,' she said and went into the house carrying the dead cat. I followed her as fast as I could; my left foot had recently begun to rot, so I had to limp. Millie locked herself away with a canvas and a pencil she used for sketches, a black pencil that stained her fingers and sometimes her clothes and sheets too. She didn't eat for days. She'd barred the door with a chair. The dead cat started to smell. Mummy screamed that she was sick of death, my rotting face, the cat, the damp stink from the river, the heat that ruined everything and this crazy family. She wanted to go to Buenos Aires, to Rosario, anywhere away from this hellhole, these mouldy tapestries and the stagnant water in the well.

I was scared.

When Millie came out, her mouth stank of acetone and mummy thought that she'd tried to kill herself with paint. But, like I said, that wasn't what had happened: it was how her body reacted when she stopped eating, a quirk of the metabolism. It took them a long time to work that out though and in the meantime they'd been drugging her with great enthusiasm. When they had her taken away, the dead cat, now quite rotten, was sitting on the bed. They

had to throw out the mattress and wrap him in a shroud before taking him out of the house. Millie had drawn two portraits of my grandma but with a much younger face. In both she was wearing a dead cat around her neck like a fox fur. She was also wearing the murderous pearl necklace and half the young face was rotted away, like mine.

I didn't visit Millie at the hospital because I didn't want to leave the house and also I was forbidden from doing so for fear of contagion. She sometimes tells me that she made me up during her treatment so she wouldn't feel so lonely. Other times, she admits that I'm her younger sister and that she witnessed my birth in this house, on the first floor. She cut the umbilical cord herself. She lies all the time and it confuses me, but I love her more than anyone because she's the only person who doesn't feel sick when she looks me in the eye.

The lies my sister tells

At school, my sister was asked to write something about our grandparents. Not just her, the whole class. About how they'd got to Entre Rios, an immigrant story. People come to the province from all over: Jews – they have lovely cemeteries Millie says, in Basavilbaso, they're very simple, no sculptures or chapels: the only way I could go to see them would be in disguise – Italians, Swiss, Germans from the Volga. My sister wrote that we're descended from Richard Burton, the explorer, geographer, translator, writer, cartographer, spy, diplomat and poet who spoke twenty-nine languages, translated the *Arabian Nights* and the *Kamasutra* and discovered Lake Tanganika in Africa. They believed her because we have the same surname as Sir Richard so the school asked the rest of the family to join in and share our memories and anecdotes about the famous ancestor. My father had to apologize to the headmistress, telling her that weren't descended from Sir Richard Burton at all. A week later, my sister said that actually she'd been mistaken, we were descended from Robert Burton, the English intellectual who wrote *The Anatomy of Melancholy*. That was less impressive and didn't get them so excited, but she repeated

her claim so much that my father had to speak to the headmistress again. When he got home he chased Millie up the stairs with a belt.

My sister said that she had power over snakes. She went around the back of the house and made strange sounds with her tongue, hissing her 'z's loudly: that, she said, was how you summoned snakes. When she got one to approach her, she picked it up wrong – she didn't know how to handle snakes – and the beast bit her. It wasn't poisonous but my sister told our aunts and uncles and assorted visitors that it was and that she'd had to suck out the poison herself. She described how her skin turned black, the poisoned blood reached her heart and brain and how she was saved by a neighbour (whom she conveniently neglected to name). My aunts said that we should move closer to the city, get away from the river, remembering the girl who was murdered, Juana, her little shoes and hat. My aunts refused to look at me because my face was too much for them to bear. They were afraid of catching my disease so they never took off their gloves. At least that was what my sister said. 'Hide behind the curtains, like Emily Dickinson, so they won't bother you.' I obeyed.

Once, Millie ran away to Victoria, a town close to Paraná. She said that one of the Rosas men took her but I don't believe her because the Rosas are very boring and aristocratic. She says that she went into a nightclub, they didn't check her ID, and they let her sing one of her songs with an accompanist on the piano. My sister, I don't think I mentioned this yet, is a composer as well as a painter. I don't like her songs much, except for the one that goes: 'Sweet little mother/ a living broach / for your dress.' I don't know if there are any nightclubs in Victoria but I know that daddy threatened to send her away to live with her aunts in Tucuman if she ever ran away again and she told me that when she came back she was afraid of a thunderbolt turning her into a swan or a crane.

Millie says that she can hear objects speak, especially boxes, but also mirrors and small tables. She says that at night they walk around the house and carefully climb down the stairs. We hear so many noises at night that some could well be made by walking tables, or bird women or Juana's spirit or Jean the cat tiger. 'When

I have a baby,' she said to me one night when we were in bed, 'I'm going to train it in telekinesis. You know what that is? It's making objects move with your mind, without touching them. The Russians have studied it. Maybe I'll send my son to Russia. Would you like to go to Russia? No, me neither. I like the heat. We need to learn Guaraní. We could go to Buenos Aires too, couldn't we?'

My face, I reminded her. And the rest of my body, it's falling apart.

'Don't worry, we'll work something out.'

Your high boots and red fingers

My sister fell in love shortly after our mother died. The boy brought her roses and she let him in the house. Daddy didn't mind: I don't know if he was depressed, or drunk, or both. I watched them kiss from behind the curtains and she gesticulated to me when she could. Shooing me away. No. With this skin, with this rotting disease, I'll never get kissed like her. So I had a right to watch them all night if I wanted. I don't think Millie was really mad. I think she was a little shy, which was why she asked me to leave them alone. Afterwards, she'd sit talking to me, eating apples and telling me about her plans to study in Buenos Aires. Everything was set. She'd go to live with an aunt. We had a lot of aunts and one lived in Buenos Aires. She was already a good painter but she wanted to get better, she wanted to learn. 'We'll go together,' she said but I was afraid. 'They must have better treatments for your skin in Buenos Aires,' she'd say, swatting away the flies that were now constantly gathered around my lips. They'd even made a nest in there. I'm disgusting, I'd say tearfully. I cried a nocturnal river and she didn't say anything because Millie loved me but she also knew that I was disgusting. She just didn't mind.

Around that time, after mummy died but before her romance began, she got obsessed with killing grandma with cyanide. In its early stages, her plan involved a kind of apple jam made with lots of pips. She'd read somewhere that fruit pips contained cyanide. 'Which is why Snow White fell asleep,' she said in wide-eyed wonderment. 'The queen gave her an apple with lots of cyanide but not enough to

kill her. Isn't it amazing that they knew that back then? When they first started telling the story?' Then she found out that she'd need lots and lots of cyanide to carry out her plan and gave up. She didn't have enough money to buy the cyanide and didn't know where it was sold. 'It's so hard to kill someone,' she said. 'Who knew?'

Instead of killing grandma, she bought boots and sat waiting for her boyfriend on the stairs. Her blue eyes, red boots, stained fingers. Her drawing and painting teacher in Paraná said to her: 'Millie, you have to leave, you won't get anywhere in the province. Everything happens in Buenos Aires and with those eyes and that surname you could go far.'

No one saw Millie off when she left for the capital. She took the pearl necklace that grandma had used to strangle Jean. She wore it: she'd painted the pearls red as a reminder of the crime and it looked like a scar around her neck, a brutal scar, like she'd had her throat slit, as though her head had been sewn back on to that beautiful body. A lot like Boris Karloff's Frankenstein. For a while she'd considered poisoning grandma's jewels so that when her victim wore them the poison would filter into her blood through her skin. But she couldn't work out how to do it. She always had great ideas but was terrible at putting them into practice. In the end, she left without killing grandma.

She made me promise that I'd call her if I ever wanted to leave Paraná. But I never dared. She didn't call home much. She once asked me for the painting of the bird in which she's halfway transformed, with parrots and the light blue shirt with cockatoos. I couldn't find it. 'That evil old woman must have thrown it away. Don't worry, I can remember it. I'll paint it again, better this time.' I'd like to see the second version, if she did paint it. She never told me. Another time, she called me from an underground station in Buenos Aires. She had to explain what the underground was and I felt old and stupid. A train that runs underneath the road. How terrifying, so claustrophobic. She said that she'd painted a mural of dead girls in one of the stations, girls like Juana – or Jean – meant so that people getting out of the train would remember them. As

she spoke, I heard a rumbling in the background: I guess it must have been that underground train. She was old when she made the call too. I don't remember any others. Before she used to send me letters and at the end of all of them she told me to burn them. So I did. It was no problem for me to obey her. I was now alone in the house and when I looked at myself in the mirror with my one eye I saw a black face. I don't remember much about my life after Millie left, I know that grandma died. They took her away in an ambulance; someone found her lying unconscious in the kitchen but it wasn't me because I never went down into the kitchen, or even to the ground floor. I didn't need to eat any more. I think it was part of my rotting disease, I didn't need sustenance but I don't know that for sure because I never went back to the doctor and daddy never spoke to me again after Millie left. In the letters she sometimes sent me photographs of her paintings saying 'I need you to come model for me.' But there wasn't much left of me to model. The black face, bones sticking out of my skin. I was so dark that I blended into the darkness, especially in the house by the river where my sister drew me when I was very little with a fish in my hand. Sometimes I go down into the water and let the fish play among my stiff feet. It's getting harder and harder for me to walk. I wonder whether Millie will come to live with me when she dies. Sometimes I sit down to wait for her on the stairs but only if there's a breeze at night and the moon hides behind the clouds. I don't want anyone to see me with this mouthless face. I don't want to scare or shock anyone. I know that my sister remembers me and paints me even though she hasn't stayed in touch. And when she comes back down the dirt road, on a motorbike maybe, kicking up dust with her hair loose and her red boots, I'm going to greet her with open arms. And if she comes back as a bird, I hope that I can recognize her chirps. No, not chirps, song: my sister was a very good singer. When she comes back she'll be a bird no one has ever seen before and I know she'll perch on my shoulder here on the creaky, moss-covered wooden stairs.

NATIONAL FAUNA

by Marcos Krämer

te nombro
animal
desapareces
en ti me hago aire duro
a veces te toco
vas cosido a mí
de adentro hacia afuera
o voy cosido a ti
sin que nos demos cuenta
te olvido
animal
apareces[1]

María Auxiliadora Balladares, 'animal'

Correspondence, personal diaries and assorted anecdotes from contemporaries reveal that in 1862, after the suicide of his partner, the British painter Dante Gabriel Rossetti decided to move to a house on the outskirts of London. He built himself a garden as if it were his last resting place and set about populating it with exotic animals: owls, armadillos, rabbits, dormice, a raccoon, peacocks, parrots, marmots, a Japanese salamander, two donkeys, a small Brahman bull and an Australian wombat; they were his companions, pets and friends.[2] The anecdote would be more striking and unusual if we didn't take into account the context of Victorian Britain in the 19th century, when the modern world was beginning to see this kind of passionate love for nature bloom in tandem with

1 I call you/animal/and you disappear,/in you I am hard air/sometimes I touch you/you are sewn to me/but we don't notice/ I forget you/ animal/and you appear

2 Lawrence Mazzeno and Ronald Morrison (ed.), *Animals in Victorian literature and culture*, London, Palgrave Macmillan, 2017, p. 218.

a creeping nostalgia brought on by the spread of grey European cities, the practical rationality of capitalism and colonial dominion over exotic territories in Africa, Asia and Australasia.

Over a century later, the visual work of Mildred Burton has been weaving and unpicking over and over again the dense fabric of nature and civilization ever since it first appeared. In her images, Burton ties together fantasies and realities to create her paintings as a decorative pattern from which to start outlining the Argentine identity in the 20th century. The British cultural inheritance passed down from her family in Paraná gave Mildred Burton the tools of figurative painting and the decorative arts that she would use to stitch back together the rifts that had appeared between the worlds of nature and culture.

Victorian culture at the end of the 19th century, both in literature and the visual arts, was an experimental mixture of the threatening exuberance of nature and the self-contained structure of European morality. Out of this melting pot came great fantasy literature such as *Dracula*, *Frankenstein* and *Alice in Wonderland* and some of the most imaginative pictorial creations and designs of the 19th century by artists such as Aubrey Beardsley, William Morris and Edward Burne-Jones. These intricate attempts to understand or harness a nature that seemed to be growing further and further out of reach, arousing both terror and adoration, saw the artists make ever greater efforts to find points of contact between the two worlds, which even today we still yearn to keep together. The period also saw the consolidation of the comfortable domestic architecture of the British middle classes and the foundation of some of the most iconic zoos in Europe stocked with animals plundered from the wilderness of formerly conquered territories, ensuring that the paradigms of exploitation of nature were ever more deep-rooted. These artists saw a return to flora and fauna as a means of staying in touch with things that a slowly declining Europe was beginning to ignore.

Mildred Burton was the indirect daughter of that transformation and decided to bear witness to these changes, turning her gaze to the two kingdoms that had surrounded her since her birth in the

city of Paraná: "I think that the first wrinkled snuggles in the British mansion in Entre Ríos, full of fables and symbolism, saw a seed jealously guarded among pure Irish pinks and red heads start to germinate. [...] They never seemed to realize that I was born on 28 December in South America among *achiras*, *ceibos*, jaguars and *curiyús* under the protection of *Ajotaj*, the vengeful wind of Latin America. My first milk came from a tame *aguara-guazú* fox and I was fed on cassava, beans, corn and jerky notwithstanding the lovely Chippendale oaks of the piano, the Victorian *boiseries*, the Tudor bookcases and my father's Thompson desk which kept tabs on me with their Saxon love and arrogance."[3]

Raised in a conservative domestic environment surrounded by some of the lushest and most vivid natural landscapes to be found in Argentina, Burton brought to life images in which that dichotomy was entwined like a pair of sturdy, ancient vines: the three portraits of the Rosas family (1974) featured in the exhibition that slowly and delicately transform into the flower from which they took their surname are symptomatic of the gradual way in which she introduced nature, with all the patience of a plant growing. A pair of thorns sprout subtly from the son's ear, the grandfather's hair takes the spiral form of a rose and the father's ear is an elegant bud.

But Burton's ongoing series of portraits was not just dedicated to the harmonic association of humanity with nature. The painting *Espera en Blue* [*Wait in Blue*] (1976), which belongs to the Moderno collection, portrays the metamorphosis of a woman into a piece of furniture surrounded by insects of beautiful coloured stones. When she chose the portrait genre, Burton was voluntarily placing herself in a weighty symbolic and moral tradition. In the painting, an old woman suffers a transformation that becomes brutal at the point when nature emerges: the flies that buzz around her are traditional symbolic reminders of putrefaction and the presence of death.

Far removed from the religious fervour for nature that motivated the British symbolists of the 19th century, Burton made a direct crit-

[3] *Mujeres para el tercer milenio. Cuadernos Mujer y Creación*, Year I, No. 1, November 1990.

icism of the violence of culture by invading it in her images with the natural world. And she understood right from the beginning that the best way to find her images was to have them live together so as to create a dangerous cohabitation and bring down the self-imposed barriers that had separated the two realms. Let's remember Burton's words that seem to conjure the image of Dante Gabriel Rossetti in his animal-filled home: "I live with terrible things and fear. I live in a terrifying mansion in La Boca […]. When night falls and I'm alone at home with my dogs, before I fall asleep I feel that I've become part of the tragedy. I have horrible nightmares and live in an unbearable parallel world. Every night my sleep is hellish until I manage to escape at six-thirty or seven, in the morning and take the dogs for a walk."[4] The animals, guardians and witnesses of said hell were also her enigmatic company when she sought to unearth these fears. This symbiosis between the home, animal nature and danger establishes a fertile structure for this exhibition.

The painting *Ninforucita y el lobo* [*Little Nymph and the Wolf*] (1969) which greets the visitor from a small reading table, is very important to understanding that symbiosis. Firstly, because it's the oldest surviving piece by Mildred and offers literary sources that might explain the fantasy found in her images, but also because it is an artwork that tells the tale of a terrifying episode in literature made just when Burton was suffering from the oppressive domestic/conjugal relationships that forced her to flee from Paraná. It is in that combination that we encounter the place where the animal nature of the home and Burton's extraordinary capacity for fantasy were born: children's stories and folk tales. These stories were a major part of Mildred's life from a very early age: "All that imagination was fed by British stories where mugs had legs and eyes and brooms flew around. I began, to some extent, with these childish ideas, bringing life to objects, something that children accept so easily with that playful spirit that I try to keep alive inside of me."[5]

[4] Interview with Mildred Burton, in "Radar" supplement, *Página 12*, 24 May, 1998.

[5] "El color del encuentro", in "Las 12" supplement, *Página 12*, 4 March, 2005.

This helps us to understand those of Burton's works from across the decades that focused on subverting the functionality of sophisticated domestic furniture by turning them into fantastical animated objects: *El desliz de Selene* [*Selene's Faux Pas*] (1975), in which a low stool with a broken foot revels in the smoke from the cigarette smoked by the woman in the tapestry on its seat, or *Los primeros días de Mayo* [*The Early Days of May*] (1978), in which the urban landscape that decorates a jewellery box crosses into reality via a smoking chimney stack, or *El primer dolor de Jane Jarrow* [*Jane Jarrow's First Pain*] (1992), in which the heavy drop of rain from a landscape painted on a mug takes the form of a pearl and runs down away from it.

That link with literature, specifically children's literature and the power of fantasy is palpable in a series of artworks in which books open and let the stories they contain surge out: camp fires, stormy seas, trains steaming so fast they smash through the boundaries of the book and take on a new life outside of it. This is true of *Bye, bye… trencito mío… bye, bye* [*'Bye 'Bye... my little train... 'Bye 'Bye*] (1994) and *El tiempo náufrago de Grand Father Boat* [*Grand Father Boats' Shipwrecked Time*] (1994-1996). These artworks, together with the paintings of objects mentioned above, provide the finishing touches to the domestic fantasy space of the exhibition, in which the home becomes a necessary platform from which the imagination can blur the limits of the known world until it starts to get lost in the dream one.

Mildred took this subtle way of cracking the seemingly ordinary veneer of images and stories from fantasy literature. Each of her paintings has a literary origin: "All of my paintings need a prior story that I write beforehand. I've always enjoyed writing and often look for ideas for a new painting in my notes: I've done more stories than paintings," she said in 1998.[6] And later on she was even more explicit: "I draw my tales. I create a scene and a plot. I'd say that rather than I sketching, I write. Based on an object, I think. I take a

[6] *Ibid.*

clock as a setting and then the idea of a shipwreck comes to me... it springs out of my imagination."[7]

But not everything in Burton's paintings, or the stories she writes for them, is playful fantasy or elegant irony. At times fantasy literature becomes a dark, cruel path that sets her visual universe in motion and also a means of revealing things about her own life. Mildred claimed that her grandmother strangled the family cat with a scarf:[8] It is a cruel and extraordinary story in which humanity descends into savagery. Thus was born *Abuelita, ¿dónde está Michifuz?* [*Grannie, Where's Michifuz?*] (1974), after which Mildred's work began to shift from deformed family figures (as seen in the diptych *De la Burguesía* [*On the Bourgeoisie*], from 1972) into interiors and characters where the threatening presence of the animal kingdom is always lurking (for instance, in *Invasión II* and *Invasión III*, from 1980).

But that dark animal nature was already there in *Ninforucita y el lobo*, a re-reading of one of the most enduring stories in Western culture. A foundational fairy tale presents suggestive versions of nature, masculinity and femininity. The story of Little Red Riding Hood and the Wolf is a searing indictment of allowing oneself to be seduced by the outside world far from the safety of home and it also presents animal deceit as natural and male violence as the only solution. Burton's image, albeit laden with the clear tension between the girl and the remote face of the wolf, also offers up an invisible bridge by placing the white hat on the wild animal's side of the river; it's as though the story began: *A long, long time ago, far, far away, we lost something on the beach of the beasts*... This territory where the two worlds meet is where Burton's visual output resides and what she shares most in common with the surrealists: a taste for creating weird atmospheres out of everyday images.

7 Interview with Felisa Kuyumdjian, *Cultura* Magazine, Buenos Aires, 2001, in Victoria Verlichak, *Mildred Burton. Atormentada y mordaz*, Buenos Aires, Manuela Lopez Anaya Ediciones, 2019.

8 For further explorations of Burton's autobiographical oral stories, cfr. Victoria Verlichak, *op. cit.* and Claudio Iglesias, "La locura es la juventud eterna", in *Genios pobres*, Buenos Aires, Mansalva, 2018.

However, in contrast to surrealism, Mildred's interest is not in what lies behind reality. Her images are not born of a released sense of liberty or the unconscious; to the contrary, she meticulously planned and constructed her images to make them visually seductive and also to probe the exact point where the elegant, measured appearance of reality breaks down. Maybe that is why the only surrealist influence Mildred mentioned in her lifetime was René Magritte, who created images that confused one's visual senses. Rather than portraying subconscious reveries, Burton worked with periods of tension, breaking them down and revealing the animal soul at the core of humanity: how and when do we begin to transform into animals? Burton's images make that metamorphosis visible through the detailed illusions of traditional painting: her pieces always feature a small detail (a mouth, hand or ear) in which the illusion of the human body is torn away by an animal feature, never to return.

This painting method turns her artworks into stories without needing to write a single word. A story, like an oral anecdote, always lingers upon a moment of change, the precise instant when the story changes. The classical tale describes that moment with suspense and Burton's paintings draw on that same tension. Mildred's images mutate right before our eyes, like a story: her works take us by the hand to show us the exact place where civilization turns wild. They don't tell the story of the past or the future but encourage us to watch a transformation that will soon become inevitable. Her paintings *read* slowly until they come to an irreversible metamorphosis. And thus they construct literature: because one can't go back and re-read the image with the same degree of innocence ever again.

Mildred's paintings in the seventies revelled in this tense domestic world while by the eighties animals were appearing more and more regularly. They create visual, fantasy literature that tells the violent, crude and nasty story of the final third of the twentieth century in Argentina. The tense presence of big cats in flats in *La hora de las visitas* [*Visiting Hours*] (1979) and *La casa del tigre* [*The Tiger's House*] (1976) are like brief chapters in a daily novel about the last military dictatorship. Referring to her works from that time, Mildred said:

"It wasn't my corrupt mind that invented such cruelty. No, those artworks were made in summer, while I was listening to reports of the discovery of anonymous bodies, dug up so they could be identified and re-buried properly somewhere they could find peace. What else could I paint in Buenos Aires that summer? No artist with any sense of self-worth can stay silent or complicit."[9]

In 1986, after the return of democracy, the Uruguayan press that went to see the collective exhibition *Del Pop Art a la Nueva Imagen* [*From Pop Art to the New Image*] at the MNAV in Montevideo praised a Mildred Burton piece now lost to us for summing up the dark nature of Argentine art during the period. With her 'South American wallpaper', as the journalists described it, Mildred presented an image that combined blood stains and bullet holes. Given the Burton works with which we're already familiar, it's not so difficult to imagine: a decorative framework for the stains and bullet holes like the curtains, fabrics and furniture we see in her paintings. We can also picture the seductively virtuoso realism of the brush strokes and even perhaps a subtle, lovely and delicate motif that reveals a darker side on closer inspection. This imagined piece is an excellent summary of the beauty, terror and irony of Burton's work.

The author of that article well understood that her work is part of the Argentine idiosyncrasy that addresses the terrible and painful events of its history with a degree of irony as a means of 'self-defence'. He also ventures to look to the future: "It is possible that these works won't feature on the pedestals of posterity. Perhaps, as liberating experiments, they will open up new paths for others to systematize the breakthrough. Or perhaps precisely the opposite will occur, perhaps these are the embryos of a new irreverent art of the future."[10]

Mildred Burton has written a grand story of images and bequeathed to us the possibility of understanding fantasy as a means of being ironic and critical at the same time. She left us a distinctive way of playing with ideas that allows us to move beyond the borders

[9] *Op. cit.*, interview for "Radar" supplement, May 1998.

[10] "Ver sin prejuicios", in *Jaque*, Año 3, N° 151, Montevideo, 12 November 1986.

of the same old solutions. If we don't adopt the fantasies, like Mildred's, that are passed down to us, we'll never be able to invent stories that help us to overcome the problems of the present. How else to regard the drawing *Madres descendiendo al fondo del mar buscando a sus hijos* [*Mothers Heading Down to the Sea Bed in Search of their Children*] (1984), where there are no humans, only skulls, where animals now live in contact with death, where there is no clear line of vision but an infinite spiral? We must learn from Mildred's ability to plot the course of animals, flora and nature: it will place us on a better footing for the future.

BIOGRAPHY

BY MARCOS KRÄMER

It's not possible to tell the story of Mildred Burton's life by resorting to the traditional tool of historical research alone. The job requires the biographer to look beyond the archive and what was actually put down on paper during her artistic career. Not even conversations with her friends are enough for a faithful reconstruction: seemingly reliable dates and facts get confused, contradict each other and become nigh-on mythical anecdotes of dubious veracity.

First things first: Mildred Burton was reportedly born in Paraná, Entre Ríos, in 1942. But when the legal documentation, family memory and journalistic archive are confronted, other four possible years can be given for her birth: 1923, 1931, 1936 and 1941. Uncertainty about her age only feeds the mixture of magical energy, sense of humour and wisdom with which she is described by her contemporaries. And it might also explain the combination of very different visual traditions; 19th century painting and decorative art, surrealism and indigenous Latin American iconography that appears throughout her artwork.

Mildred was born in Paraná and, although her fathers's surname was Azcoaga, she took her mother's British name, thus affirming a choice of a lineage that was as remote as it was fantastic. Early on she studied art at the Academy of Fine Arts in Paraná and a little piano at the Alberto Williams Conservatory.

The vicissitudes of her family and her marriage at a very young age to a military man drove her away to Buenos Aires, where she was completely alone. In the capital she studied at the Escuela de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova and worked for almost fifteen years at the shop Licón Decoraciones as a furniture painter and decorator.

In the seventies she frequented prestigious spaces on the Argentine art scene and between 1971 and 1976 her work appeared in more than eighty salons and group shows as well as her first solo exhibition at the Galería Galatea (1972) and the collective exhibition *Cuatro pintores* [*Four Painters*] (1973) at the Galería Carmen Wagh together with Elda Cerrato, Ladislao Magyar and Américo Castilla. The following year, she won the Marcelo de Ridder Prize sponsored by the Museo Nacional de Bellas Artes and in 1976 she took part in the group exhibition *Arte y psicoanálisis* [*Art and Psychoanalysis*] organized by Enrique Pichón-Riviere. The following year she was invited to a residency at the Taller D'Arcueil in Paris alongside Antonio Seguí and Lea Lublin with whom she exhibited the results of said stay in 1978 at the Galería Ruth Benzacar. It was during that decade that she painted a series of family portraits and domestic scenes with subtle references to the violence being wreaked by the dictatorship in Argentina. At this time, Burton was also making her series of "still lifes" with fantastical domestic objects that continued to last until the end of her life. These groups of artworks placed her in the movement that would subsequently be called "seventies realism", an artistic trend in which painting returned as a tool for visual narratives having seemingly exhausted itself in the sixties. Finally, at the end of the decade, she joined the Posfiguración (Post-figurative) group together with Diana Dowek, Norberto Gómez, Alberto Heredia, Elsa Soibelman and Jorge Álvaro, who held exhibitions at the CAyC and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

But what might comfortably have been an artistic career that solely involved painting and institutional support became in the eighties an expansive practice that embraced many different genres including actions, installations and stylistic variations that make her unclassifiable. Her gastronomic and operatic performances – the latter together with Federico Klemm –, the altered movie posters and the ephemeral banners and murals for the Madres de Plaza de Mayo during the handover to democracy stood side by side with her exquisite illustrations for *El último Zelofonte* (1984), the novel by Luis Mercedes Levinson and her drawings for Jorge Ledesma.

Burton was shifting from figurative art to works that echoed southern Pre-Columbian artistic forms, delving deeper into motifs involving animals, myths and divinities but also contemporary violence as seen in the mural she made in 1991 for Dorrego Station on the B line of Buenos Aires city subway, which bore the unambiguous title: *A tres niñas argentinas inmoladas: Jimena Hernández, Nair Mostafá y María Soledad Morales* [*For Three Immolated Argentinian Girls: Jimena Hernández, Nair Mostafá and María Soledad Morales*].

These years also saw the production of two of her strangest and most surprising series of artworks in which architecture and aerial views of large pampas landscapes feature cruel and ironic fantasies: "Holocaustos vistos en chanfle" ['Holocausts Seen Slantwise'] and "Holocaustos vistos desde el cielo" ['Holocausts Seen from the Sky'] (1995-1998), which appeared at the Galería Praxis in 2000, and "Proyectos y proyectoides" ['Projects and Projectoids'] (2000-2001), presented at the Museo Nacional de Bellas Artes at the beginning of 2001. At her large solo exhibition at the MNBA in 1998, her artistic career apparently starts to be recognized. In 2002, she won the acquisition prize at the LXXIX Salón Anual Nacional de Mayo run by the Museo Provincial "Rosa Galisteo de Rodríguez" for the artwork *El suicidio magenta de Jane Jarrow* [*The Magenta Suicide of Jane Jarrow*], part of a long series on the character Jane Jarrow that had begun over twenty years before. That same year she was also honored by the theater director and actress Analía Couceyro, who performed a scathing biodrama based on the life of the artist, *Barrocos retratos de una papa* [*Baroque Portraits of a Potato*], premiered at the Sarmiento Theater. After that, Burton spent her time organizing and taking part in collective exhibitions such as *Mujeres x Mujeres* [*Women by Women*] together with Diana Dowek, Alicia Carletti and Silvia Benguaria at the Centro Cultural Borges (2005), organized to commemorate International Women's Day. She also organized the exhibition *Gabinete de Arte y Política 30 años* [*A 30 Year Cabinet of Art and Politics*] (1976-2006) at the Galería Arcimboldo, to which she invited artists such as León Ferrari, Luis Felipe Noé and Roberto Páez. In 2005 she exhibited a series of

artworks at the Centro Cultural Borges and invited the young artist Marcelo Bordese to appear with his paintings in a maternal gesture. *Mater Queen*, the title of the exhibition, portrayed five stages in her life and work, effectively creating a miniature retrospective. On that occasion, she said: "[Death] is another mother, one who chooses you and takes you away in the end."

Three years later, after a lengthy but intermittent period of reclusion at her house in La Boca, Mildred Burton passed away in the City of Buenos Aires on 30 August, 2008.

Mildred Burton possessed a vivacious, non-conformist spirit that allowed her to move freely and effectively through numerous, very different spaces, a path that reveals how sensitively attuned she was to how the art scene in Buenos Aires has structured itself in recent decades. It's no coincidence that Burton continues to be admired by artists from many different generations, an affinity relationship that could be observed in exhibitions of recent years. Such is the case of *Retratos* [*Portraits*] (2015, Fundación Klemm), where her paintings were placed in dialogue with the work of Laura Códega (1978) under the curatorship of Ana Gallardo and Guillermina Mongan, *Objeto móvil recomendado a las familias* [*Mobile Object Recommended for Families*] (2017, Fundación OSDE), curated by Santiago Villanueva, in which her pieces featured along with works by Roberto Aizenberg (1928-1996), Emilio Bianchic (1990), Ad Minoliti (1980) and Fernanda Laguna (1972), among others; and the recent exhibition at the Fortabat Museum (2018-2019), for which Luciana Rondolini (1976) produced works inspired by Burton's pieces from that collection, under the curatorship of Gabriela Francone.

Elusive as they are hard to separate, Mildred's work and personality refuse to be associated with a fixed period or to be explained simply by their context or intentions at that time. Her images encompass centuries of artistic tradition, so much so that they become a-temporal, reaching out to us with the warmth and vitality of living creatures.

Créditos

EXPOSICIÓN

Curaduría
Marcos Krämer

Coordinación general
Micaela Bendersky
Marina Gurman

Registro de obra
Paula Pellejero

Diseño museográfico
Iván Rösler

Coordinadora de producción
Almendra Vilela

Producción
Edgar Lacombe

Asistencia de producción
Daniel Leber

3D y render
Gonzalo Silva

Técnica e iluminación
Soledad Manrique Goldsack
Guillermo Carrasco
Claudio Bajersky
Jorge López

Coordinación de Montaje
Leonardo Ocello

Montaje
Juan de San Bruno
Fernando Sucari
Germán Sandoval

PUBLICACIÓN

Edición general
Gabriela Comte

Edición gráfica y diseño
Eduardo Rey

Autores
Mariana Enriquez
Marcos Krämer

Editor
Martín Lojo

Asistencia editorial
Soledad Sobrino

Corrección de textos
Julia Benseñor

Traducción al inglés
Kit Maude

Retoque fotográfico
Guillermo Miguens

Producción gráfica
Daniel Maldonado

Equipo

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

Directora
Victoria Noorthoorn

Gerente de operaciones y desarrollo institucional
Marina von der Heyde

CURADURÍA

Curador senior
Javier Villa

Curadora y coordinadora del departamento curatorial
Carla Barbero

Curadora
Laura Hakel

Curadora asociada
María Amalia García

Asistente curatorial
Marcos Krämer

Curadores del ciclo *El cine es otra cosa*
Andrés Denegri
Gabriela Golder

Curadores del ciclo *Escuchar: sonidos visuales*
Leandro Frías
Jorge Haro

PATRIMONIO

Asesor de patrimonio
Marcelo E. Pacheco

Jefa de patrimonio
Valeria Semilla

Coordinadora de patrimonio
Helena Raspo

Coordinadora del archivo audiovisual y de los ciclos de música y cine
Valeria Orsi

Administración y registro del patrimonio
Adrián Flores
Beatriz Montenegro de Antico
Victoria Olivari
Celestino Pacheco

Investigadora
Cristina Godoy

Fotógrafa
Viviana Gil

CONSERVACIÓN

Jefe de conservación
Pino Monkes

Conservadoras
Silvia Borja
Diamela Canosa

Asistentes de conservación
Claudio Bajerski

EXPOSICIONES TEMPORARIAS

Jefa de exposiciones
Micaela Bendersky

Coordinadora de exposiciones
Marina Gurman

Registro de obra
Paula Pellejero

DISEÑO Y PRODUCCIÓN DE EXPOSICIONES

Jefe de diseño y producción de exposiciones
Iván Rösler

Coordinadora de producción
Almendra Vilela

Productora senior
Agustina Vizcarra

Productor
Edgar Lacombe

Asistentes de producción
Celina Eceiza
Gonzalo Silva

Coordinador de montaje
Leonardo Ocello

Iluminación, sonido y tecnologías
Jorge López
Guillermo Carrasco
Soledad Manrique Goldsack
César Tula

Asesor artístico
Jorge Ponzone

COMUNICACIÓN

Jefe de comunicación y marketing
Tomás Peper

Coordinadora de comunicación
Damasia Patiño Mayer

Coordinadora de prensa
Victoria Onassis

Comunicación digital
Mariel Breuer

Redes Sociales
Erika De Simoni

Diseñadora senior
Lucía Ladreche

Diseñadora
Maylen Leita

Coordinadora de eventos
Pía León Masson

Asistente de eventos
Sol Camila Quiñones

Técnico de eventos
Franco Pellegrino

Asistentes de comunicación
Paloma Etenberg

Fotógrafo
Guido Limardo

EDITORIAL

Editora general
Gabriela Comte

Editor gráfico
Eduardo Rey

Editor
Martín Lojo

Asistente editorial
Soledad Sobrino

Correctora
Julia Benseñor

Traductores
Ian Barnett
Kit Maude

Productor gráfico
Daniel Maldonado

EDUCACIÓN

Jefa de educación
Patricia Rigueira

Coordinadora de investigación y recursos pedagógicos
Gabriela Gugliottella

Coordinadora de escuelas e instituciones educativas
Laila Calantzopoulos

Coordinadora de comunidades
Ayelén Rodríguez

Asesora pedagógica
Agustina Meola

Asistente de comunidades
María Carri

Asistente del programa Universidades
Nicolás Crespo

Asistente de talleres
Emmanuel Franco

Educadores
Silvina Amighini
Eva Bonaparte
Victoria Boulay
Solana Ceccotti
Gonzalo Prieto

Curadora de Programas Públicos
Lucrecia Palacios

Asistente de Programas Públicos
Isabel Taylor

DESARROLLO DE FONDOS

Jefa de desarrollo de fondos
Sarah Galer

Responsable de desarrollo de fondos
Silvia Braun

Coordinadora de desarrollo de fondos
María Paoli

Coordinadora de cooperación internacional
Verena Schobinger

Asistente de desarrollo de fondos
Milagros Orué Ugarte

BIBLIOTECA

Jefes de biblioteca
Alejandro Atias
Mónica Lerner

ADMINISTRACIÓN

Jefe de planta permanente, estadística e inventarios
Vicente Sposaro

Coordinadora de funciones patrimoniales y mesa de entradas
Liliana Gómez

Asistente de administración
Carla Sposaro

CONTABILIDAD Y FINANZAS

Jefa de contabilidad y finanzas
Verónica A. Velázquez

Coordinadora de Contabilidad
Natalia Minini

Asistente de contabilidad
Nicolás David Monca

RECURSOS HUMANOS

Jefe de recursos humanos
Maximiliano Sánchez

Responsable de contratos
Romina Ortoleva

Asistente de recursos humanos
Vanesa Bérgamo

SERVICIOS GENERALES

Jefe de servicios generales
Hugo Arrúa

Mesa de entrada
Matías Jorge
Agustina Ferrer
Ángeles Foglia
Alejandro Meng

Soporte de tecnologías de la información
Derlis Arrúa

Coordinadores de seguridad
Susana Arroyo
Silvia Liliana Benítez
Fabián Oscar Bracca
Gladis de la Cruz
Rolando Gabriel Ramos
Soledad Rodríguez

Operador de luminotecnia
César Tula

Guardias de sala
Bárbara Arona
Hernán Barreto
Patricia Becerra
Agustina Bracca
Diana Anabella Castillo
Mirta Graciela Castel
Lorenzo Domaica
Daniela Estadella
Mario Fandiño
Catalina Fleitas
Ramiro López Núñez
Mariángela Martínez León
Laura Nuñez
Javier Pacheco
Andrea Peirano
Victoria Reyes
Celia Rochi
Florencia Salvador
Ángel Saucedo
Juan Cruz Silva

Mantenimiento
Maximiliano Alonso
Rodolfo Amaya
Johana Cardozo
Guillermo Castillo
Patricia Ceci
Lino Espínola
Esther González
Gustavo Juárez
Rosana Ojeda
Patricia Peletti
Laura Andrea Pretti

¡Gracias!

PROGRAMA
MECENAS DEL ARTE

Mecenas extraordinario
Sergio Quattrini

Gran mecenas
Erica Roberts

Mecenas
Douglas Albrecht
María Rosa Andreani
Maita Barrenechea
Andrés Eduardo Brun
Cecilia Duhau
Nunzia Locatelli de Bulgheroni
Gabriel Werthein
Gabriela Yaceszen
y aquellos que desean
permanecer anónimos

Padrinos
Sofía Aldao de Areco
Martín Caputto
Silvana González
Mariela y Mora Ivanier
Sergio Molina
Laura Ocampo y
Dolores Barbosa de Wright
Nahuel Ortiz Vidal
Diego Ranea
Paula Santillán y Juan de la Vega
Florencia Valls de Ortiz
María Eugenia Villegas

CÍRCULO INTERNACIONAL
Fundadores

Benefactor extraordinario
Eloisa Haudenschild

Gran benefactor
Vivian Pfeiffer

Benefactores
María Estrany y Gendre
Ana Gilligan
Alex Sarian
Lucila y Francisco Álvarez Demalde

COMITÉ DE ADQUISICIONES
DE PATRIMONIO
Maita Barrenechea *(fundadora)*
Andrés Eduardo Brun *(fundador)*
Mariela Ivanier
Sergio Quattrini *(fundador)*
Erica Roberts *(fundadora)*
María Antonieta Testino



COLABORADORES ESTRATÉGICOS:













MEDIO ASOCIADO:



COLABORAN:



ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

COMISIÓN DIRECTIVA

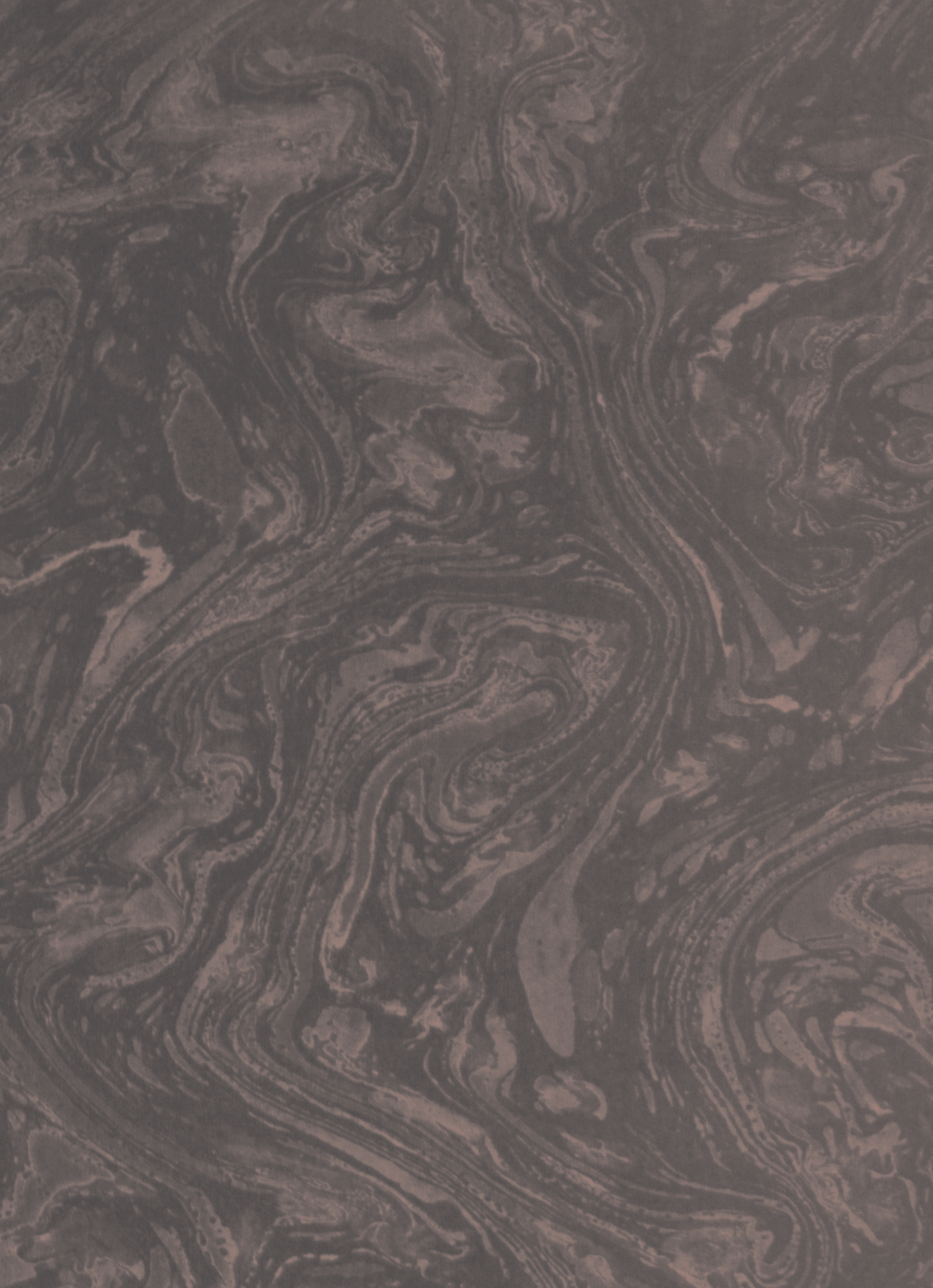

Buenos
Aires
Ciudad


BA
Vamos
Buenos
Aires



En este libro se utilizó la tipografía Janson Text.
Se imprimió en Akian Gráfica, Clay 2992,
Buenos Aires
Argentina





MUSEO
MODERNO

Av. San Juan 350
San Telmo - CABA

